Robert A. Rosenstone

El pasado en imágenes

El desafío del cine a nuestra idea de la historia

Prólogo de
ÁNGEL LUIS HUESO
Catedrático de Historia del Cine
Universidad de Santiago de Compostela

Editorial Ariel, S.A.
Barcelona

Diseño cubierta: Nacho Soriano

Título original:
Visions of the Past The Challenge of Film to our Idea of History
Published by arrangement
with Harvard University Press

Traducción de
SERGIO ALEGRE

1.ª edición: enero 1997

Copyright © 1995 by the President and Fellows
of Harvard College
All rights reserved

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todo el mundo:
© 1997: Editorial Ariel, S. A.
Córcega, 270 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-6593-0

Depósito legal: B. 52 - 1997

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño
de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida
en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico,
químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia,
sin permiso previo del editor.

A Nahid, mensajera

PRÓLOGO

La historia del cine se nos presenta como algo unitario y a la vez plural. Unitario en cuanto tiene como punto de referencia central y último el mundo de la imagen animada; y plural porque no puede negarse la multiplicidad de planteamientos con que acceder a ella: estudios parciales de tipo cronológico, nacional, sobre personajes, temáticos... que a lo largo de las décadas de este siglo han proliferado con mayor o menor seriedad científica.

Dentro del conjunto de estudios del cine hay uno que nos merece especial atención y que queremos destacar: aquel que se centra en el análisis de las relaciones entre este medio expresivo y la historia social que le rodea.

No puede negarse que estos estudios cuentan con una corta tradición, no sólo en España sino en el conjunto de los países occidentales; si a ello se une el hecho de que el trabajo del historiador, aunque se realice individualmente, tiende a vincularse a determinados parámetros o fórmulas que denominamos «escuelas historiográficas», será fácil de comprender que los que iniciamos la aproximación a este campo hace alrededor de veinticinco años, buscáramos un punto de referencia, de reafirmación para esa línea que se nos presentaba llena, a la vez, de riesgo y seducción.

Y lo encontramos en un hombre de cultura próxima a la nuestra como era el francés Marc Ferro. Sus reflexiones sobre la indudable vinculación de las imágenes y el entorno que las veían nacer se convirtieron en cita continua de nuestro trabajo, y modelo de una investigación que se iba consolidando poco a poco. A sus aportaciones se unieron, al poco tiempo, las de Pierre Sorlin, investigador que defiende una perspectiva sociohistórica del cine que enriquece la valoración de las películas.

Pero un punto de inflexión muy importante se produjo a mediados de los años ochenta al descubrir a la escuela norteamericana; deberíamos hablar, con mayor propiedad de «escuelas», en cuanto que las aportaciones de hombres como O'Connor, Gomery, Jackson, Short o

Rosenstone son distintas entre sí pero igualmente reveladoras de una fuerte preocupación histórica por la imagen.

La singularidad de esta contribución estadounidense se debe, en primer lugar, a las claves metodológicas y conceptuales que la sustentan —diferentes de las utilizadas por los investigadores europeos— y cuya incorporación supuso una transformación en los planteamientos que se venían usando para analizar la «historicidad» de las imágenes.

A ello se une, además, la multiplicidad y riqueza de las fuentes usadas, algo fácil de comprender en una sociedad que ha asumido el cine desde su nacimiento como algo propio y que por ello ha generado una preocupación especial por la conservación y estudio de todo lo que le rodea, incidiendo en el caso que nos atañe en el ámbito de la documentación histórica.

Y, por último, la diversidad de planteamientos. No se trata sólo de que sean distintas las contribuciones individuales, como indicábamos antes, sino que nos encontramos ante un auténtico abanico de fórmulas para aproximarse a las imágenes, con las cuales se intenta que, aun siendo parciales en su punto de partida, contribuyan a un conocimiento más global de lo que es el carácter histórico del hecho cinematográfico.

La labor de Robert A. Rosenstone, cuya obra *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia* tenemos en las manos, es muy representativa, dentro de este contexto, de algunas de las claves más significativas de lo que, a nuestro modo de ver, debe ser la lucha por el reconocimiento de una investigación científica vinculada al cine, superadora de las incomprensiones y vacíos que surgen con frecuencia frente a un mundo nuevo y desconocido.

Hay una serie de aspectos que llaman especialmente la atención en el trabajo de nuestro autor y con los cuales se establece una especial afinidad en nuestro caso y, estoy seguro, en el de bastantes historiadores españoles del cine.

En primer lugar, la valentía. Teniendo como soporte un lenguaje muy claro, quizá muy llamativo en este aspecto frente a la sofisticación y retórica expositiva de que solemos hacer gala los estudiosos de este campo, Rosenstone aborda frontalmente el gran problema del reconocimiento de la investigación histórico-cinematográfica por parte del resto de los estudiosos de la historia.

No tiene ningún reparo en constatar la distancia existente entre los distintos campos de la investigación histórica y, sobre todo, la reticencia de ciertos historiadores en admitir la labor que se está haciendo en torno al cine y el esfuerzo en superar una mera «cinefilia» para conseguir una auténtica profundización científica.

En este aspecto se nos presenta como un evidente defensor del

equilibrio entre la necesaria seriedad investigadora que debe adoptarse en estos estudios y la toma de consideración por los historiadores «generalistas» de las aportaciones que pueden derivarse de un uso concienzudo de la imagen animada.

A ello se une la búsqueda de todas las posibilidades, sin renunciar a ninguna, a fin de alcanzar la vinculación más exacta entre las imágenes y la realidad que las rodea. El estudio del cine no puede ser monolítico sino plural como la historia misma, de manera que encontraremos en cada caso el método y el análisis conveniente al film que abordamos y con ello interpretaremos su nexo con las circunstancias que lo impulsan.

Y, por último, la claridad. El historiador estadounidense reconoce y así lo pone de manifiesto, que el análisis del mundo del cine tiene una serie de limitaciones que no pueden olvidarse y, sobre todo, que deben ser asumidas para conseguir profundizar en el significado de las películas. El mejor conocimiento posible de las peculiaridades icónicas es un elemento necesario, cuando no requisito ineludible, para alcanzar la aspiración básica que se plantea Rosenstone de saber «cómo» los films muestran el pasado y, al hacerlo, se convierten en una forma de hacer historia.

ÁNGEL LUIS HUESO

Catedrático de Historia del Cine
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

PERSONAL, PROFESIONAL Y (ALGO) TEÓRICA

Los textos que componen este volumen muestran el encuentro de un historiador académico con el cine, específicamente, con aquellas películas que versan sobre temas históricos, aquellas que intentan representar el pasado. Cualquier encuentro de este tipo se configura en función del currículum, las experiencias y las preferencias —tanto históricas como cinematográficas— del historiador. Pero ningún estudioso vive aislado de los aspectos sociales, políticos, culturales e intelectuales del mundo. Al agrupar estos textos en un único volumen doy por supuesto que mi interés por el cine histórico es compartido por otros historiadores; que mis preocupaciones son análogas a las del resto de profesionales de la historia; y que —¿cómo seré tan audaz?— mis consideraciones ayudarán a que el conocimiento histórico tradicional y las exigencias de los medios audiovisuales puedan ir algún día de la mano.

Hace treinta años, cuando finalicé mi doctorado, la idea de que un film histórico pudiera ser un instrumento válido para representar de forma correcta el pasado era del todo impensable. Uno podía ser un cinéfilo, incluso un entusiasta de las películas históricas (yo no lo era); pero, desde luego, ninguno de mis compañeros o profesores hubiera imaginado que un día sería posible que, como historiadores, estudiáramos seriamente los films históricos. Esta serie de reflexiones personales es una contestación a *That Noble Dream*, la extensa recopilación de usos historiográficos norteamericanos durante el último siglo. En sus casi seiscientas páginas sólo hay una referencia a las películas y, como sucede a menudo, recoge una carta fechada en 1935 del historiador Louis Gottschalk al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer, en la que se lamenta de la baja calidad de los films históricos

y expone la necesidad de que los estudios cuenten con asesores académicos.[1]

Los tiempos han cambiado drásticamente. Ahora las revistas más importantes, como la *American Historical Review* y el *Journal of American History* dedican secciones al cine y la primera de ellas ha publicado números monográficos dedicados a *JFK* y a *Malcolm X*. En la actualidad, la American Historical Association y la Organization of American Historians seleccionan y premian la mejor película histórica del año. En todas las convenciones de historiadores —en Norteamérica, Latinoamérica y Oriente Medio, por ejemplo— son frecuentes los pases de películas y posteriores debates sobre las mismas. Por último, instituciones como la Universidad de Nueva York, el Rutgers Center for Historical Analysis, la Universidad de California (UCLA), la California Historical Society, la New England Foundation for the Humanities y la Universidad de Barcelona organizan conferencias sobre cine e historia.

Toda esta actividad aún no ha podido fundir la historia y el cine en un campo de estudio propio y claramente delimitado. En el mejor de los casos, se da sólo una tendencia o, mejor, varias, ya que los historiadores estudian los largometrajes desde tres enfoques diferentes. Los dos más frecuentes —la historia del cine como actividad artística e industrial y el análisis del film como documento que abre una ventana a aspectos culturales y sociales de una época— se sitúan dentro de los límites de la historia tradicional. Un poco más radical, por sus implicaciones, es estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado. Este enfoque es el que informa los textos de este libro y lo diferencia respecto de otros trabajos sobre las relaciones entre el cine y la historia.

Mi interés por las películas como trabajos históricos se inició —como es el caso de otros profesores— en las aulas. En 1970 empecé a incluir films en mis cursos para intentar que mis estudiantes —aparentemente cada vez menos dispuestos o más incapaces de leer libros— «vieran» el pasado y «vivieran» los hechos pretéritos. La experiencia

1. Peter Novick, *That Noble Dream: The «Objectivity Question» and the American Historical Profession*, Cambridge University Press, Nueva York (1988), p. 194.

fue tan positiva, que en 1977 organicé el curso «La historia en el cine». El motivo era claro. Desde mediados de los sesenta hasta los setenta, mis cursos más populares habían girado en torno a «La historia del radicalismo». A partir de 1974, las matrículas empezaron a decaer, hasta tal punto que llegué a tener un único estudiante durante uno de mis cursos trimestrales. Mi primer curso relativo al fenómeno cinematográfico, «La historia en el cine», subtitulado «Radicalismo y revolución» tenía un doble objetivo: en primer lugar, intentar que los estudiantes tomaran contacto con algunos temas mediante su evocación en la pantalla; y, en segundo, señalar los errores y las lagunas de las películas mediante su comparación con los textos pertinentes. Fue un éxito, la matriculación aumentó considerablemente. Films como *I compagni*, *Octubre*, *Joe Hill* y *La batalla de Argel* ayudaron a estimular el interés de los estudiantes tanto por los teóricos más conspicuos (Marx, Lenin, Gramsci, Fanon) como por los intelectuales en general que habían estudiado los movimientos radicales.

El efecto sobre el profesor también fue notable. Al comparar las películas con los libros (a ese primer curso siguieron otros sobre la historia moderna de Norteamérica, Japón, la Unión Soviética, etc.) inevitablemente aparecieron preguntas de mayor calado sobre las relaciones entre la imagen cinematográfica y la palabra escrita, sobre qué se puede aprender al ver hechos históricos en fotogramas. Cuando se realizaron dos películas tomando como base dos de mis libros,* algunas cuestiones se hicieron más acuciantes. ¿Qué le ocurre a la historia cuando transformamos las palabras en secuencias fílmicas? ¿Qué sucede si las imágenes van más allá de la información suministrada por los textos? ¿Por qué siempre juzgamos un film en función de su exactitud respecto de la historia libresca? Es verdad que una palabra posee cualidades que no están al alcance de una imagen pero ¿por qué no plantearnos lo contrario? ¿No es cierto que una sucesión de fotogramas puede transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas mediante palabras?

Los problemas que plantean los films son semejantes a los que afronté al llevar a cabo mi tesis durante los años ochenta. Durante buena

* Se refiere a *Reds* (*Rojos*, 1981, dir. Warren Beatty) inspirado en su libro *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1975). (Traducción española, *John Reed. Un revolucionario romántico*, Era, México [1979]) y a *The Good Fight* (documental, 1984) basado en *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*, Nueva York, 1969. *(N. del t.)*

parte de aquellos años, al tiempo que escribía mi texto, me esforcé en encontrar un nuevo modo de plasmar la relación entre el historiador y los materiales, entre el presente y el pasado. Mi estudio explicaba el cambio de creencias, valores y percepciones durante el siglo XIX de tres norteamericanos tras una larga estancia en Japón. Quería encontrar la manera de sentirme más cerca de mis personajes, de «ver» a través de sus ojos y de sentirme lo más próximo a los acontecimientos de sus vidas. Simultáneamente, también pretendía compartir con mis lectores los problemas del historiador: justipreciar los datos, dar sentido a hechos inconexos, explicar lo inexplicable y reconstruir un pasado con sentido. Incorporando (ahora creo que de forma excesivamente tímida) algunas de las técnicas de los escritores modernos y vanguardistas, elaboré un trabajo polifónico, a caballo entre el pasado y el presente que explica una historia y, al tiempo, se interroga sobre ella.[2]

Estos experimentos narrativos me llevaron a considerar que las formas clásicas de la historiografía son limitadas y limitadoras. Aunque mis innovaciones eran básicamente intuitivas, hasta las intuiciones están sujetas a las circunstancias personales. Hacia el final de mi estudio, empecé a comprender lo que muchos especialistas de las ciencias sociales —aunque pocos historiadores— ya conocen: que filósofos, críticos y estudiosos de los procesos poscoloniales llevan años señalando las limitaciones epistemológicas y literarias de la ciencia histórica tradicional. Sus teorías, que parecen justificar mis esfuerzos por hallar una nueva forma de escribir historia, también conspiran para sugerir que el cine puede ser una vía legítima para reconstruir el pasado.

Escribir sobre cine implica abandonar la creación para ser un comentarista de las obras elaboradas por otros. Pero este cambio me impedía realizar aquello que me había impulsado a ser historiador: narrar historias del pasado. La pugna entre estos dos impulsos explica, en buena medida, las diferencias entre mi obra escrita y las de otros historiadores interesados por el hecho cinematográfico. Mi trabajo no se ha orientado a criticar, sino a evaluar las posibilidades de los films históricos; a tratar de entender, desde su misma perspectiva, cómo un realizador puede plasmar el pasado en imágenes. Situarse en dicha posición puede ser arriesgado para el académico. Implica una complicidad, una identificación, que conducen a una reflexión lógica

2. El libro se tituló *Mirror in the Shrine: American Encounters with Meiji Japan*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1988).

y herética a un tiempo: la misma naturaleza de los medios audiovisuales nos fuerza a redefinir y/o ampliar el significado del concepto de la historia.

A pesar de las innumerables conferencias, artículos y ensayos, pocos historiadores han estudiado el cine como vehículo para reconstruir la historia. Nadie lo ha hecho sistemáticamente ni ha señalado el papel que el cine histórico puede tener. Esto se cumple incluso en el caso de los dos grandes especialistas sobre las relaciones entre el cine y la historia: Marc Ferro y Pierre Sorlin. En su obra más conocida, *Cinema et Histoire* —una recopilación de artículos y escritos—, Ferro, considera que directores como Jean-Luc Godard son historiadores que nos ofrecen el reverso de los análisis de los estudios académicos.[3] El trabajo más amplio de Sorlin, *The Film in History*, dedica más atención a explicar por qué los films históricos reflejan el momento en que fueron realizados, que a analizar cómo muestran el pasado.[4] Otros estudiosos han seguido estos caminos, pero ninguno quiere considerar la posibilidad de que los directores tengan el mismo derecho que los historiadores a meditar sobre el pasado.

El académico o historiador («Sólo los hechos, por favor») que analiza un film debe hacer frente a diversas cuestiones: ¿qué criterios se deben aplicar al juzgar un trabajo visual? ¿Cómo contribuye el cine a nuestra concepción del pasado? La respuesta más fácil (y la más inútil porque ignora el cambio de medio de expresión) es verificar el grado de aproximación de las imágenes a «los hechos». No es necesario haber visto muchas películas para comprender que este análisis es ridículo. Los largometrajes que se ciñen estrictamente a los hechos —no importa cuáles— son, visual y argumentalmente hablando, cintas que incitan más al sueño que al conocimiento histórico. El film más aburrido de todos los tiempos fue el programa de la PBS, *Adams Chronicles*. En un extraño esfuerzo por conseguir la mayor veracidad histórica, en esta serie sólo se utilizaban palabras que hubieran sido realmente escritas por algún miembro de dicha familia. Nadie pensó en la diferencia abismal entre el lenguaje escrito y el oral y las consecuencias que de ello se derivan.

3. *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
4. *The Film in History. Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford (1980).

Escribir sobre cine histórico me dio la oportunidad de explorar ámbitos desconocidos para los historiadores. Busqué por todo el mundo films diferentes a los convencionales. Aprendí que basarse en hechos y personajes del pasado es una práctica que nace casi con el mismo cine. «Históricos» fueron los primeros films de muchos países como, por ejemplo, la India, Francia, Japón, Rusia o China. Pero ¿eran esas cintas obras históricas? Muchas películas «históricas» han seguido el ejemplo de Hollywood, donde la historia se reduce a un drama histórico, un relato de pasión o aventuras en un pasado lejano y atrayente. Mas en todas partes, incluso en Hollywood, ha habido focos de resistencia, directores que han huido de las convenciones de los films populares, cineastas como Carl Dreyer, Sergei Eisenstein y Roberto Rossellini. En sus mejores obras —*La pasión de Juana de Arco*, *Octubre*, *La toma del poder de Luis XIV*— el pasado no es un marco para una serie de aventuras, sino que tiene un valor sociológico.

La realización de films históricos de este tipo ha crecido en las últimas décadas de la mano de directores que se plantean algunos temas que siempre han querido definir los historiadores tradicionales: ¿cómo hemos llegado hasta la actual situación y qué implicaciones tiene esta evolución? Las preguntas y las respuestas se manifiestan siguiendo los usos y los límites del medio audiovisual: con imágenes, con diálogos, dentro de estructuras dramáticas, a través de conflictos personales, mediante testigos y explicaciones de especialistas. Interrogantes y respuestas a veinticuatro fotogramas por segundo, sin posibilidad de hacer preguntas hasta el final de la proyección.

Directores de muchos lugares (África, Alemania, Latinoamérica, Europa del Este, Rusia) están intentando, de forma consciente, recrear hechos del pasado que el cine comercial ha ignorado o transfigurado. Estos cineastas, al iluminar la realidad de grupos hasta hace poco olvidados, se constituyen en el equivalente cinematográfico de la nueva historia social. Esta corriente, visible en documentales de bajo presupuesto de muchos países, también se manifiesta en las películas de ficción. Actualmente es fácil citar directores que han centrado sus films en cuestiones históricas: Carlos Diegues (Brasil), Rainer Werner Fassbinder (Alemania), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Hsou Hu (Taiwan), Alexander Kluge (Alemania), Akira Kurosawa (Japón), Glauber Rocha (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Ousmane Sembene (Senegal), Masahiro Shinoda (Japón), Oliver Stone (Estados Unidos), Istvan Szabó (Hungría), Paolo y Vittorio Taviani (Italia), Margarethe

von Trotta (Alemania), Andrzej Wajda (Polonia) y Zhang Yimou (China).

Al estudiar el cine histórico, percibimos que otra disciplina ya se ha acercado a dicho ámbito: la crítica cinematográfica. Para el historiador es difícil abordar un nuevo discurso académico con metodología, vocabulario y objetivos propios. Además, a diferencia de los textos históricos, los trabajos filmados poseen un componente teórico muy importante. Es cierto que esta disciplina ha buscado en los últimos años un nuevo objeto de estudio o un nuevo campo que algunos de sus estudiosos ha definido como historia. Pero los historiadores no se deberían dejar confundir por este término tan familiar. Entre los teóricos cinematográficos (y lo mismo ocurre con los académicos de la literatura, el feminismo y el poscolonialismo) la historia no significa lo mismo que para los historiadores. Casi nunca, por ejemplo, se refieren a hechos, a acontecimientos o a datos, las huellas o los restos con los que el historiador intenta reconstruir un mundo desaparecido. Sus esfuerzos, por contra, se centran en la creación y la manipulación de los significados del pasado, en un discurso que carece de datos que no sean los de otros ensayos, en lo que parece un juego, sin reglas, de significados y significantes de la Historia.

La historia de esos teóricos puede, en un primer momento, desconcertar al académico tradicional. Semeja ser una disciplina que se ocupa del sentido de la historia sin ocuparse de los hechos que dan lugar a ese sentido. Pero para el historiador interesado en el cine, es crucial enfrentarse con esta cuestión. El encuentro con esta teoría nos fuerza a interrogarnos más sobre el cómo que sobre el qué, a preguntarnos por los elementos que componen la historia y a cómo se plasman en imágenes.

Si lee mucha teoría, el historiador que no se cuestiona puede sentirse abrumado, pero siempre es beneficiosa una dosis teórica de vez en cuando. Como mínimo, nos ayuda a tomar conciencia de algunos conceptos que ya deberíamos conocer, pero que a menudo olvidamos absortos como estamos en nuestros estudios. He aquí algunos ejemplos: la historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo; la ciencia histórica —tal y como la practicamos— es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento de su devenir; dicha ciencia no es más que una serie de convenciones

para pensar el pasado; las declaraciones de universalidad de la historia no son más que las grandilocuentes pretensiones de cualquier sistema de conocimiento; el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad.

Conclusión: la historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje.

Al visionar muchos films históricos se me planteó otro problema similar al que tuve con la historia escrita. Formalmente, los films históricos típicos se parecían demasiado a la historia escrita tradicional que, con su obsesión por el realismo, asume los valores estéticos de la novela del siglo XIX. Muchos films, de ficción y documentales, muestran el pasado de una forma tan primorosa que no suscitan interrogantes, sino que los suprimen. Demasiado a menudo estas obras sólo sirven para ilustrar lo familiar, pocas veces nos hacen ir más allá de los límites de lo ya conocido. Desde luego, los films históricos de calidad pueden ayudarnos a vivir el pasado, pero de esa manera no se saca provecho de todas las posibilidades del medio audiovisual. Esas películas no ofrecen lo que, en última instancia, un film es capaz de hacer: forjar una nueva relación con el pasado.

Las limitaciones de los films tradicionales aparecen de forma nítida al compararlos con otras realizaciones cinematográficas que revisan e, incluso, reinventan la historia. Son lo que yo llamo films históricos posmodernos. Obras que rechazan la ilusión de que la pantalla es una ventana abierta al pasado. Trabajos que, situándose entre la historia dramática y el documental, entre la historia tradicional y el ensayo personal, utilizan las capacidades inherentes al medio para crear múltiples significados. Estas películas no intentan, a diferencia de documentales y películas de ficción, recrear el pasado. Al contrario, muestran los aspectos esenciales de los hechos y juegan con ellos, suscitando preguntas sobre las certidumbres que sostienen nuestros estudios e interactuando creativamente con los datos. Por último, estos films dan a entender que, aunque podemos cuestionar nuestros conocimientos sobre el pasado, nunca acabamos de desembarazarnos de nuestras cargas ideológicas o de cualquier otra índole.

En ocasiones, los ensayos de este volumen son como estos films históricos posmodernos: fragmentarios, parciales, incompletos e, incluso, irónicos. En realidad, no deben ser leídos como conclusiones definitivas sobre un tema, sino como incursiones, investigaciones abiertas, estímulos y revelaciones. No intentan argumentar un conjunto unívoco e inequívoco de planteamientos sino que giran alrededor de diversos interrogantes: ¿qué son los films históricos? ¿Cómo es el mundo que recrean? ¿Cómo se les puede juzgar? ¿Cómo se puede escribir sobre ellos? Tomados en su conjunto, los textos de este libro son una parte de mi búsqueda de un método para asimilar por completo esas imágenes móviles que parecen escaparse siempre a nuestras palabras, que siempre dan la sensación de poseer muchos más significados que nuestro discurso escrito.

Mi recopilación no es más que una aproximación a un campo de estudio que aún no existe realmente; un dominio científico que quizá algún día revolucione nuestra noción del pasado. Como los artículos trazan el curso de las relaciones de un historiador con el medio audiovisual, las mismas ideas y temas aparecen en más de un capítulo. Nociones definidas en un artículo son ilustradas, desarrolladas e, incluso, complementadas en otro. En realidad debemos considerarlos un único trabajo dividido en diez capítulos. Para ayudar al lector en su camino se han agrupado en tres bloques:

1. *La Historia en imágenes*. Se compone de los dos capítulos más extensos acerca de los aspectos clave del cine histórico, tanto de ficción como documental. «La Historia en imágenes / La Historia en palabras» inicia la reflexión sobre qué son, cómo funcionan y por qué nos deben interesar las películas que tratan del pasado. «El film histórico» explora cómo podemos evaluar la contribución del cine histórico a nuestra noción del pasado.

2. *Films históricos*. Consiste en un análisis de cinco largometrajes para comprender por qué son trabajos históricos. Analizo dos films con una estructura dramática clásica (*Rojos* y *JFK*), un documental con la habitual serie de testigos y expertos opinando (*The Good Fight*) y dos films innovadores, dos largometrajes históricos posmodernos. El primero amplía los límites del vocabulario visual de los dramas históricos (*Walker*), mientras que el segundo crea un documento histórico con diversos puntos de vista (*Sans Soleil*).

3. *El futuro del pasado*. Agrupa tres incursiones en el nuevo cine histórico que nos obliga a redefinir el significado de la palabra historia. «Revisando la Historia» analiza las estrategias innovadoras de películas hechas en África, Latinoamérica y Alemania. «El futuro del pasado» describe los perfiles de los films históricos posmodernos

realizados por directores innovadores. «¿En qué se piensa cuando se escribe un libro sobre historia y cine?» se extiende sobre las posibilidades del cine histórico en diversas culturas.

Del conjunto de ideas expuestas se deben extraer dos conclusiones, de las que se derivan varias implicaciones difíciles de aceptar para el historiador. Paso a detallarlas:

Un film no es un libro. Una imagen no es una palabra. Esto es fácil de ver —y de decir—, pero difícil de entender. Como mínimo significa que una película no puede hacer lo mismo que un libro, incluso aunque lo pretenda. Los films que intentan hacerlo pierden todas sus cualidades. Por ello, podemos concluir que las reglas para evaluar un film no pueden provenir únicamente del mundo literario. Deben tener su origen en el propio cine, en sus modos y estructuras habituales, para posteriormente analizar cómo se interrelacionan con el pasado. Las reglas de la historia visual aún no han sido establecidas (yo intento señalar algunas).

Un film es una innovación en imágenes de la historia. La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos últimos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen en una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso, textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue el de ésta con respecto a la historia oral. Tan diferente que permite aventurar que el cine quizá represente un cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado.

Un último punto: si el estudio del cine ha sido fruto de una búsqueda por encontrar nuevas vías para expresar una relación con el pasado, es natural que algunos artículos no estén escritos de forma normal sino que jueguen con las normas evitando, por ejemplo, una argumentación lineal y utilizando la fragmentación y el *collage*. Esta introducción misma, con su mezcla de aspectos personales, profesionales y teóricos en párrafos independientes, es fruto de una mente influida por las estructuras y las formas del cine, especialmente de los films

posmodernos. Esta estética es un intento de conseguir que el lector, como el espectador de una película, comparta con el autor el proceso de dar con el significado del cine histórico. Acaso también muestre cómo el interés por el cine puede ayudar a reestructurar nuestra idea de qué significa escribir una narración o escribir un ensayo.

Primera parte

LA HISTORIA EN IMÁGENES

Capítulo 1

HISTORIA EN IMÁGENES, HISTORIA EN PALABRAS

REFLEXIONES SOBRE LAS POSIBILIDADES DE PLASMAR LA HISTORIA EN IMÁGENES

Este texto fue el primer artículo sobre cine histórico publicado en la American Historical Review *y supuso el inicio de mis tentativas para analizar los problemas que un film plantea a un historiador. Como muchos de los siguientes escritos, es una mezcla de consideraciones teóricas y personales. Tantas fueron las dificultades para sintetizar mis ideas, que, en su primera versión, consistía en treinta y cuatro párrafos independientes. El editor insistió en que la revista no podía publicarlo si los párrafos no tenían una continuidad y una forma académica tradicional. Ello no los hizo más coherentes, pero puede que contribuyera a confundir aún más a los lectores de lo que ya lo estaban por la inclusión en su revista de reflexiones sobre un nuevo medio.*[1]

Para un historiador académico, aproximarse al mundo del cine es una experiencia que suscita entusiasmo a la vez que desconcierto. El entusiasmo surge por varios motivos: la atracción del medio audiovisual, la oportunidad de huir de la soledad de una biblioteca para compartir con otras personas un proyecto; y la deliciosa idea de imaginar los potenciales receptores de tu investigación y análisis. El desconcierto nace de causas obvias: independientemente de lo honesto o serio que sea el director y del grado de profundidad de su estudio, el historiador nunca estará satisfecho de lo que ve en la pantalla (aunque pueda gustarle como simple espectador de cine). Inevitablemente, al llevar lo escrito a imágenes siempre hay cambios que alteran el

1. «History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *American Historical Review*, 93 (diciembre 1988), pp. 1173-1185.

sentido del pasado tal y como lo entienden aquellos que trabajan con palabras.

El desconcierto perdura mucho más que el entusiasmo. Pero, como suele ocurrir, esa desorientación puede provocar una búsqueda de ideas para que nos lleve al equilibrio intelectual. En mi caso, esta búsqueda fue particularmente intensa porque dos de mis libros han sido llevados al cine y en ambas ocasiones he participado en el proceso.

Los dos films eran completamente diferentes. El primero era un drama histórico de Hollywood, con un presupuesto de cincuenta millones de dólares y destinado al público en general; el segundo, un documental, realizado con una subvención pública de doscientos cincuenta mil dólares y dirigido a una audiencia televisiva minoritaria. Pero a pesar de sus diferencias, en los dos casos mis obras se transformaron notablemente y de forma análoga. Estos cambios me hicieron reflexionar sobre las dificultades de plasmar el pasado en imágenes. Después de estas experiencias ya no me quejo de los errores de los films históricos, de los duendes de Hollywood, de los efectos lamentables de contar con un presupuesto pequeño, de los límites del género dramático o del documental. Hoy en día, creo que los problemas más serios del historiador ante el pasado narrado en imágenes nacen de la naturaleza y necesidades del propio medio audiovisual.

Las dos películas son *Rojos* (1982), la historia de los últimos cinco años de la vida de John Reed, un poeta y periodista revolucionario, y *The Good Fight* (1984), un documental sobre la Brigada Abraham Lincoln, unidad de voluntarios norteamericanos que participó en la Guerra Civil española. Los dos films, de una factura muy correcta, han explicado a un gran número de personas un acontecimiento histórico importante que sólo conocían o bien especialistas o bien viejos izquierdistas. Los dos muestran un buen número de hechos auténticos y humanizan el pasado haciendo que «sospechosos» radicales aparezcan como seres admirables; ambos proponen —aunque indirectamente— una interpretación del tema y defienden el compromiso político como un componente histórico al tiempo que personal. Las dos películas conectan el pasado con el presente sugiriendo que la salud de una sociedad, y por tanto del mundo, depende de la reiteración de este tipo de compromisos.

A pesar de sus virtudes, de sus evocaciones del pasado a través de imágenes cautivadoras y personajes y diálogos atrayentes, ninguna de estas películas puede satisfacer todas las exigencias de certeza y verificabilidad de los historiadores. *Rojos* cae excesivamente en la ficción y así, por ejemplo, sitúa a John Reed en lugares donde nunca estuvo o le hace viajar en tren desde Francia a Petrogrado ¡en 1917! *The Good Fight* —como otros documentales recientes— tiende a igualar historia

y memoria al dejar que veteranos de la Guerra Civil española expliquen sucesos que ocurrieron hace más de cuarenta años, sin señalar sus olvidos, sus errores o, incluso, sus invenciones. Pero ni siquiera el exceso de ficción o la falta de rigor son las dos mayores transgresiones del cine a la concepción tradicional de la historia. Mucho más problemática es su tendencia a comprimir el pasado y convertirlo en algo cerrado, mediante una explicación lineal, una interpretación exclusiva de una única concatenación de acontecimientos. Esta estrategia narrativa niega otras posibilidades, rechaza la complejidad de causas y excluye la sutileza del discurso histórico textual.

Estas críticas a las películas históricas no tendrían importancia si no viviéramos en un mundo dominado por las imágenes, donde cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia.[2] Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará. No hace falta ser un adivino para asegurar que llegará un día (¿no estamos muy cerca?) en el que escribir historia será una especie de ocupación esotérica y los historiadores unos comentaristas de textos sagrados, unos sacerdotes de una misteriosa religión sin interés para la mayoría de las personas que —esperemos— serán lo bastante indulgentes como para seguir pagándonos.

Quizá extrañe plantearse tales cuestiones en estos momentos, después de dos décadas de continuas renovaciones metodológicas en el campo de la historia; innovaciones que nos han permitido mirar el pasado desde muchos puntos de vista y que han aportado nuevos conocimientos. La aparición y difusión de la escuela de los *Annales*, de la nueva historia social, de la historia cuantitativa y científica social, de la historia de las mujeres, de la psicohistoria, de la historia antropológica e, incluso, la incipiente historia intelectual son pruebas más que suficientes de que la ciencia histórica es una disciplina en pleno desarrollo. Pero —y no es una objeción menor— a pesar del «renacimiento de la narrativa»— al mismo tiempo, es evidente, se está reduciendo el número de personas interesadas en la información que ofrecen los historiadores. Pese al éxito de las nuevas metodologías, me temo que la academia es cada vez más incapaz de relatar acontecimientos que ayuden a comprender nuestro presente. Relatos de acon-

2. Algunos historiadores como Daniel Walkowitz, Robert Brent Toplin y R. J. Raack han participado muy activamente en algunos proyectos cinematográficos. Sobre los problemas del historiador frente a la realización, véase Daniel Walkowitz, «Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker», *The Public Historian*, 7 (1985), pp. 53-64.

tecimientos que interesen a profesionales de la historia pero también a los que no lo son. Relatos que interesen a todo el mundo.

Y el cine es la gran tentación. El cine, el medio de expresión contemporáneo capaz de tratar el pasado y de atraer a grandes audiencias. ¿No parece evidente que éste es el formato en el que elaborar trabajos históricos que lleguen al gran público? ¿Se pueden hacer films históricos que satisfagan a los que hemos dedicado nuestras vidas a entender, analizar y recrear el pasado con palabras? ¿Nos hará el cine cambiar nuestra concepción de la historia? ¿Estamos dispuestos a ello? La cuestión se resume así: ¿Es posible explicar la historia en imágenes sin que perdamos todos la dignidad profesional e intelectual?

¿Se puede plasmar la historia en imágenes?

Hace treinta años, Siegfried Kracauer —un teórico del cine y de la historia— calificó los films históricos de teatrales y grotescos, en parte porque los actores no daban una imagen convincente al vestirse con ropas de otras épocas, pero sobre todo porque todos sabemos —según él— que lo que la pantalla muestra no es el pasado sino una imitación.[3] Si bien Kracauer obvió analizar las carencias de los libros y/o explicar por qué damos por sentado que las palabras sí son eficaces para recrear el pasado, por lo menos planteó los problemas teóricos de las relaciones entre el cine y la historia. Y esto es bastante más de lo que han hecho muchos investigadores últimamente. A pesar de la notable actividad académica acerca de las relaciones entre la historia y los medios audiovisuales —artículos, monografías, comunicaciones y simposios organizados por la *American Historical Review*, la Universidad de Nueva York y la Sociedad Histórica de California— sólo he encontrado dos planteamientos de la que me parece es la cuestión básica: ¿*puede nuestro discurso escrito transformarse en un discurso visual*?[4]

3. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Nueva York (1960), pp. 77-79. (Traducción al castellano: *Teoría del Cine*, Paidós, Barcelona, 1995.)

4. Actualmente, existe un buen número de artículos, libros y dossiers sobre este punto. Quizá los simposios más importantes sobre el tema fueran el celebrado en la Universidad de Nueva York el 30 de octubre y el organizado por la *American Historical Review* en Washington, D.C., durante el 30 de abril y 1 de mayo de 1985. Las comunicaciones del primero se recogieron en el libro de Barbara Abrash y Janet Sternberg (eds.), *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration*, Institute for Research in History, Nueva York (1983) y las del segundo en John O'Connor (ed.), *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, R. E. Krieger, Malabar, Florida (1990). El ciclo más importante de los celebrados se desarrolló en Boston el 23 y 24 de abril de 1993, bajo el título «Telling the Story: The Media, the Public, and American History». Fue organizado por la New England Foundation for the Humanities, participaron más de ochocientos historiadores, la mayoría de ellos profesores universitarios o bien profesionales del cine y el vídeo. Las actas han sido publicadas con el mismo título (New England Foundation for the Humanities, Boston, 1995).

R. J. Raack, un historiador que ha participado en la producción de varios documentales, es un defensor convencido de dicha posibilidad. Según su punto de vista, las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras. La historia escrita convencional es, según él, tan lineal y limitada que es incapaz de mostrar el complejo y multidimensional mundo de los seres humanos. Sólo las películas —capaces de incorporar imágenes y sonidos, de acelerar y reducir el tiempo y de crear elipsis—, pueden aproximarnos a la vida real, la experiencia cotidiana de las «ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, distracciones, ilusiones, motivaciones conscientes e inconscientes y emociones». Únicamente el cine nos proporciona una adecuada «reconstrucción de cómo las gentes del pasado vieron, entendieron y vivieron sus vidas». Sólo los films pueden «recuperar las vivencias del pasado».[5]

El filósofo Ian Jarvie, autor de dos ensayos sobre cine y sociedad, defiende una postura totalmente opuesta. Las imágenes sólo pueden transmitir «tan poca información» y padecen tal «debilidad discursiva» que es imposible plasmar ningún tema histórico en la pantalla. La historia, explica, no consiste en «una narración descriptiva de aquello que sucedió» sino en «las controversias entre historiadores sobre lo que pasó, por qué sucedió y su significado». Aunque es cierto que «un historiador podría explicar su punto de vista por medio de una película o de una novela, *¿cómo podría defenderlo, introducir notas al pie* y refutar a sus críticos?»[6]

Parece evidente que estos dos especialistas no hablan de lo mismo. Raack concibe la historia como una vía para aumentar nuestro conocimiento. A través de las vidas de gentes de otras épocas y lugares, uno puede alcanzar una especie de «profilaxis psicológica». La historia nos ayuda a sentirnos menos peculiares y solos. Al mostrarnos la existencia de otros seres como nosotros, nos permite aliviar «nuestra soledad y nuestra alienación».[7] Éste no es el punto de vista académico, pero si entendemos la historia como un camino de conocimiento personal y vivencial los argumentos de Raack cobran sentido. Ni que decir tiene que, personalmente, creo que acierta al afirmar que las películas tienen más facilidad que los libros para hacernos partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas. Las imágenes de la pantalla, junto con los diálogos y sonidos en general, nos envuelven, embargan nuestros sentidos y nos impiden mantenernos distanciados de la narración. En la sala de cine estamos, por unas horas, atrapados en la historia.

5. R. J. Raack, «Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians», *Journal of Contemporary History*, 18 (1983), pp. 416-418.
6. I. C. Jarvie, «Seeing through Movies», *Philosophy of the Social Sciencies*, 8 (1978), p. 378.
7. Raack, *op. cit.*, p. 416.

Para Jarvie, ése es justamente el gran problema: un relato que avanza a una velocidad de veinticuatro fotogramas por segundo no nos deja ni tiempo ni oportunidad para la reflexión, la verificación o el debate. Quizá puedan explicarse hechos en la pantalla de una forma «interesante, atractiva y plausible»; pero es imposible incluir todos los elementos clave del discurso histórico, pues no se pueden evaluar las fuentes, desarrollar planteamientos o justipreciar los datos. Sin estos elementos, sólo tenemos una historia «que no es más seria que una parodia inspirada en las obras de Shakespeare sobre los reyes Tudor». Esta definición implica que, prácticamente, todos los films son una «farsa», una peligrosa farsa. Una película puede dar un «retrato vívido» del pasado, pero al profesional de la historia le está vedado «corregir» sus imperfecciones y simplificaciones.[8]

Dado que muchos profesores de historia se sienten más cercanos a Jarvie que a Raack, sigue siendo necesario preguntarse si los argumentos del primero son ciertos. Tomemos su aseveración de que los films no pueden transmitir la suficiente información. Esto es cierto en función de lo que cada uno entienda por «información», porque cualquier película proporciona una gran cantidad. Muchos especialistas afirman no sólo que una imagen contiene más información que la descripción escrita de la misma escena, sino que tiene un mayor grado de detalle y concreción.[9] No se necesita ser un experto para apreciar esto, sólo se tiene que intentar poner por escrito todo lo que se ve en un fotograma de una película como *Rojos*. Lo más normal es que la descripción ocupe varias páginas, y si esto ocurre con un fotograma, ¿qué no sucederá con varias secuencias? La pregunta clave no es si un film puede contener suficiente información, sino si puede ser asimilada mediante fotogramas, si vale la pena conocerla así y si implica un conocimiento válido de la historia.

¿Qué decir sobre la idea de Jarvie de que la historia es sobre todo «las controversias entre historiadores»? Es obvio que los historiadores están discutiendo constantemente sobre cómo interpretar el pasado y que tales discusiones ayudan a hacer avanzar la disciplina, pues se plantean nuevos temas de investigación, se definen campos de estudio, se perfilan cuestiones y se obliga a los historiadores a examinar la lógica y el rigor de sus colegas. También es cierto que todos los estudios históricos aparecen como consecuencia de controversias previas que les confieren base científica, hagan referencia a ellos o no.

8. Jarvie, *op. cit.*, p. 378.

9. Seymour Chatman, «What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)», *Critical Inquiry*, 7 (1980), pp. 125-126.

Pero la problemática de verter la historia en imágenes no gira alrededor de si los historiadores debaten mucho o poco, o si sus obras son resultado de las controversias anteriores; la pregunta es si cada estudio histórico debe estar tan ligado a esas controversias que éstas se convierten en parte sustancial del trabajo histórico. La respuesta a esta pregunta es: «No.» Todos podemos recordar obras que presentan el pasado sin entrar en los debates que han ido conformando el tema de referencia. Todos conocemos ensayos y biografías que silencian o pasan de puntillas por los puntos controvertidos o los relegan a los apéndices. Si en un texto se puede adoptar cualquiera de estas estrategias y no por ello perder su consideración de «histórico», la incapacidad de un film para «debatir» temas no puede inhabilitarlo como medio para plasmar la historia.

Los films dramáticos

Cuando los académicos piensan en la historia filmada, lo que probablemente les viene a la cabeza es lo que podríamos llamar los films históricos hollywoodienses como *Rojos*, o sus equivalentes europeos como *El retorno de Martin Guerre* (1983). Producciones de presupuestos elevados que parecen priorizar los exteriores, los decorados, el vestuario y la labor de los actores antes que la fidelidad histórica. Estas obras han conformado un género que podemos etiquetar de «drama histórico». Como todos los géneros, también posee sus propias características —motivaciones sentimentales, acción, enfrentamientos personales, clímax y desenlace— que dejan al historiador del período descorazonado.

Pero no necesariamente ha de ser así. En principio, no hay ninguna razón que impida que una película sobre un tema histórico —biografías, conflictos locales, revoluciones, guerras o la entronización o el derrocamiento de un rey— no sea realizada con fidelidad al pasado, como mínimo sin tener que inventar personajes y hechos. Si por su propia naturaleza el cine histórico debe incluir conflictos humanos y condensar los acontecimientos, su diferencia con muchos trabajos escritos no es tan grande. Se puede decir que las películas tienden a destacar a los individuos en detrimento de los grupos o el proceso general, que son los focos de atención de buena parte de la historia escrita; pero no debemos olvidar que hay películas que evitan la exaltación del individuo para presentar al grupo como protagonista. Éste fue uno de los objetivos, y de los logros, de los cineastas soviéticos de los años veinte en su búsqueda de modos de representación no burgueses. Si bien sus obras más conocidas —*El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927)— lo son por motivos políticos, también nos

proporcionan modelos útiles para reflejar movimientos históricos colectivos.

Dar cuenta de la historia mediante una forma dramática implica algunos cambios importantes respecto del relato escrito. La cantidad de información «tradicional» que puede ser presentada en la pantalla con una cinta de dos horas (o en una serie de ocho) siempre será limitada en comparación con una versión impresa del mismo tema, lo cual dejará insatisfecho a cualquier historiador. Pero esta limitación no implica que el cine no sea eficaz para plasmar en imágenes la historia. Sobre no importa qué tema histórico se pueden encontrar obras de diverso volumen, ya que la cantidad de material utilizado depende de los objetivos perseguidos. Dos ejemplos: ni el reciente libro de Denis Bredin, *The Affair*, es más «histórico» que el de Nicholas Halsz, *Captain Dreyfus* —a pesar de que el número de sus páginas sea cuatro veces mayor—, ni la versión en un solo volumen de la biografía de Henry James escrita por Leon Edel es más rigurosa que la edición completa de seis tomos.

Aunque con poca información «tradicional», la pantalla reproduce con facilidad aspectos de la vida que podríamos calificar como «otro tipo de información». Las películas nos permiten contemplar paisajes, oír ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes o asistir a conflictos individuales y colectivos. Sin denigrar el poder de la palabra, se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios. Y hay que insistir en que para la mayoría (y también para la elite académica) un film puede hacernos «ver» y «sentir» cualquier situación o personaje histórico, por ejemplo un grupo de granjeros empequeñecidos por la inmensidad de praderas y montañas; mineros picando en la oscuridad de las galerías; obreros trabajando al ritmo de las máquinas; o civiles confusos contemplando los efectos de un bombardeo.[10] La pantalla nos atrapa en la tensión de una sala de justicia o de un foro político o en las confusas acciones superpuestas de una batalla. Pero al tiempo que privilegia la información visual y emocional, el cine está alterando sutilmente —por mecanismos que aún no sabemos describir y mesurar— nuestro concepto del pasado.

El documental

El documental es el otro gran género cinematográfico que plasma la historia en imágenes. Pero aunque sean films elaborados con imá-

10. Pierre Sorlin defiende el valor del cine para dar una visión de ciertos aspectos, en John O'Connor (ed.), *op. cit.*

genes originales y narrados por una voz omnisciente (la voz de la Historia), al apoyarse sobre todo en los recuerdos de supervivientes, y los análisis de expertos, los documentales históricos —igual que las películas de ficción— tienden a centrarse en individuos heroicos y a configurar la narración de los acontecimientos en términos de inicio-conflicto-resolución. Debemos tener muy presente esta última característica. Demasiado a menudo, historiadores que desprecian los films de argumento consideran que los documentales presentan el pasado de una forma válida, como si las imágenes no hubieran sido mediatizadas. El documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes —ya sean del pasado o del presente— conforman un discurso narrativo con un significado determinado.

Es fácil demostrar que la «verdad» de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar la realidad. Tomemos, por ejemplo, el conocido *Battle of San Pietro* (1945) de John Huston, filmado durante la campaña de Italia en 1944 con un único cámara. En este film, como en la mayoría de los documentales bélicos, cuando vemos piezas de artillería disparando e inmediatamente después la explosión de los obuses, estamos ante una realidad creada por el realizador. Eso no quiere decir que los obuses que hemos visto lanzar no explotaran o que los impactos no fueran muy parecidos a los que muestran los fotogramas. Pero como ningún cámara puede seguir la trayectoria de un obús desde el disparo hasta el impacto, lo que vemos son en realidad imágenes de dos hechos diferentes montados por el realizador para crear una sola acción. Y si esto ocurre en aspectos menores, ¿qué ocurrirá con hechos más complejos como los que vemos en filmaciones de la actualidad?

Como medio para difundir la historia, el documental tiene más límites. Algunos los viví durante la preparación de *The Good Fight*. Al escribir el guión, los directores frustraron mi deseo de incluir el posible «terrorismo» estalinista en la brigada. Sus razones fueron: *a*) no podían encontrar imágenes que ilustraran ese aspecto y temían que se perdiera ritmo y hubiera un exceso de monólogos; *b*) era un tema demasiado complicado y el film —como todos— tenía mucho material y corría el riesgo de ser demasiado largo. Esta decisión de sacrificar la complejidad en aras de la acción —lo que suscribe cualquier documentalista— pone de manifiesto una convención del género: el documental se debe a dos principios tiránicos: la necesidad de imágenes y el movimiento perpetuo. ¡Y ay de aquel aspecto del tema que no pueda ser visualizado o resumido!

El mérito aparente del documental es que parece abrir una ventana al pasado que nos permite ver las ciudades, las fábricas, los paisajes, los campos de batalla y los líderes de otros tiempos. Pero esta

capacidad constituye su principal peligro. Aunque muchos films utilizan imágenes de una época y las montan para dar una visión «real» de la época, debemos recordar que en la pantalla no vemos los hechos en sí, ni siquiera tal y como fueron vividos por sus protagonistas, sino imágenes seleccionadas de aquellos hechos cuidadosamente montadas en secuencias para elaborar un relato o defender un punto de vista concreto.

Hacia una historia visual

Si los historiadores podemos detectar fácilmente los límites o las tergiversaciones de los films —tanto de argumento como documentales— es, en parte, porque hemos escrito trabajos a partir de los cuales podemos juzgar las filmaciones históricas. Pero a menudo olvidamos los límites que las convenciones del género narrativo y el lenguaje en general imponen a la historia escrita. En los últimos años ha habido tantos estudios sobre narrativa, que ésta se ha constituido en un campo independiente de estudio. Aquí sólo voy a señalar algunas conclusiones relevantes para nuestra reflexión sobre la historia filmada: *a*) ni la gente ni las naciones viven «relatos» históricos; las narraciones, es decir tramas coherentes con un inicio y un final, son elaboradas por los historiadores en un intento de dar sentido al pasado; *b*) los relatos de los historiadores son, de hecho, «ficciones narrativas»; la historia escrita es una recreación del pasado, no el pasado en sí; *c*) la realidad histórica, en el discurso narrativo, está condicionada por las convenciones de género y el punto de vista (como ocurre con las novelas de ficción) que el historiador haya escogido —irónico, trágico, heroico o romántico—; *d*) el lenguaje nunca es aséptico, en consecuencia no puede reflejar el pasado tal y como fue; todo lo contrario, el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuye de un significado.[11]

Si la historia escrita está condicionada por las convenciones narrativas y lingüísticas, lo mismo ocurre con la historia visual, aunque en este caso serán las propias del género cinematográfico. Si aceptamos que las narraciones escritas son «ficciones narrativas», entonces las narraciones visuales deben ser consideradas «ficciones visuales»; es decir, no como espejos del pasado sino como representaciones del mismo. No trato de afirmar que la historia y la ficción sean lo mismo,

11. White Hayden ha escrito sobre este aspecto en varios libros, entre ellos, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1973) y *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1978).

ni de defender los errores de la mayoría de las películas de Hollywood. La historia en imágenes debe tener normas verificables, pero, y aquí radica la clave, normas que deben estar en consonancia con las posibilidades del medio. Es imposible juzgar una película histórica con las normas que rigen un texto, ya que cada medio tiene sus propios y necesarios elementos de representación.

Consideremos lo siguiente: en cualquier película de argumento, los actores asumen el papel de unos personajes históricos y les prestan gestos, movimientos y voces con un significado determinado. Muchas veces los films reconstruyen personajes históricos poco o nada documentados. Por ejemplo, el inspector de trenes sudafricano que Gandhi menciona en su autobiografía y que, al expulsarle de un vagón sólo para blancos, incitó al joven líder a tomar el camino del activismo. En estos casos, algunos aspectos del personaje deben ser creados. Por supuesto que se trata de una invención, pero no supone una violación de la historia tal y como la conocemos por la documentación existente, mientras la aparición de los «invisibles» no altere la esencia de los hechos comprobados atribuidos a esos mismos personajes.

Pensar en la historia visual sin compararla con la historia escrita no es fácil. Las actuales teorías cinematográficas en boga —estructuralismo, semiótica, feminismo o marxismo— son demasiado herméticas, están demasiado encerradas en sí mismas, y carecen del interés por «la carne» del pasado, por las vidas y los conflictos de individuos y grupos, como para ser útiles para el historiador. Pero algunas reflexiones de los teóricos nos ofrecen valiosas lecciones sobre los problemas y las potencialidades del medio. Estos estudiosos señalan algunas diferencias importantes entre los métodos que siguen las palabras y las imágenes para crear versiones de la «realidad», diferencias que deben ser tenidas presentes a la hora de evaluar la historia filmada.[12] Cuando menos, los historiadores que quieran dar una oportunidad a los medios audiovisuales tienen que comprender que, habida cuenta de cómo trabaja una cámara y el tipo de información que privilegia, la historia en imágenes incluirá elementos desconocidos para la historia escrita.

Nuevas formas de historia visual

Aunque son los más numerosos, sería un error considerar que los films a la manera de Hollywood y los documentales son la única

12. Una notable investigación teórica se encuentra en Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Nueva York (1984). (Hay traducción al castellano: *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1993.)

manera de filmar la historia. En los últimos años, directores de diversos países han realizado películas con la densidad intelectual que normalmente asociamos a los libros y proponiendo novedosos procedimientos para tratar el material histórico. Abandonando los convencionalismos, estos realizadores han explorado nuevas formas de exponer seriamente aspectos políticos y sociales. La principal virtud de estos largometrajes es que presentan más de una posibilidad de interpretar los hechos, que muestran el mundo en toda su complejidad, indeterminación y multiplicidad, y no como una serie de acontecimientos lineales, encapsulados y claramente definidos.

En Estados Unidos los nombres de estos innovadores sólo son conocidos en algunos círculos especializados, aunque la mayoría de sus trabajos se pueden adquirir fácilmente. Para el historiador atraído por ver ideas complejas plasmadas en imágenes, el film más interesante y sugerente es *Sans Soleil* (1982). Imposible de resumir con palabras, la obra más conocida del francés Chris Marker es un complejo ensayo, muy personal, sobre el significado de la historia contemporánea. El film muestra, por un lado, imágenes de Guinea-Bissau y de las Islas de Cabo Verde y las yuxtapone a tomas de Japón para ilustrar lo que el autor denomina «dos formas de vidas opuestas» en el mundo de finales del siglo XX. Y también puede interpretarse como una experimentación visual basada en la creencia de Marker (referida a la narración) de que la gran cuestión del siglo XX ha sido «la coexistencia de diferentes conceptos del tiempo».[13]

Far from Poland (1984), dirigida por Jill Godmilow, es otro buen ejemplo de cómo un film puede presentar la complejidad histórica. Godmilow, norteamericana de nacimiento que pasó cierto tiempo en Polonia, no pudo conseguir un visado para ir a ese país y hacer el típico documental sobre el sindicato Solidaridad y el movimiento social que de él se derivó. A pesar de quedarse en Nueva York, hizo un film que supone una brillante e inusual «historia» de Solidaridad recreada a partir de una gran variedad de recursos visuales: secuencias tomadas de forma ilegal en Polonia, imágenes de las televisiones norteamericanas, entrevistas fingidas a figurantes con textos extraídos de periódicos polacos, entrevistas reales a exiliados polacos, el relato de su propia experiencia cinematográfica, en la que la directora (léase «historiadora») plantea la pregunta sobre lo que implica hacer una película sobre hechos que ocurren en un lugar muy lejano y diálogos con un ficticio Fidel Castro acerca de la posibilidad de la revolución y de los problemas del artista en un estado socialista. Visual, verbal, histórica e intelectualmente estimulante, *Far from Poland* trata sobre

13. Extraído de la voz en *off* del film *Sans Soleil*.

Solidaridad y, también, sobre cómo los norteamericanos reaccionan ante, y se sirven de, las noticias de Polonia para sus propios intereses. No sólo plantea la cuestión de cómo recrear la historia en imágenes, sino que ofrece una serie de perspectivas sobre los hechos que trata, al tiempo que refleja y se suma al debate sobre Solidaridad.

Los temas de los films de Marker y Godmilow son muy recientes, pero los métodos que han utilizado pueden ser útiles para abordar cualquier acontecimiento del pasado por lejano que sea. No sólo los documentalistas han estado experimentando con nuevas formas de mostrar la historia en la pantalla, los historiadores que sientan la necesidad de resistirse al espectáculo histórico que nos ofrecen los films de Hollywood, con su tendencia al sentimentalismo y el efecto emocional, se congratularán de los trabajos de directores occidentales radicales y del Tercer Mundo que se han enfrentado a los códigos de representación de Hollywood para poder describir realidades sociales y políticas.[14] En recientes films históricos del Tercer Mundo, se pueden encontrar paralelismos con el teatro «épico» de Bertold Brecht, con sus mecanismos distanciadores (como por ejemplo discursos al público o títulos en cada capítulo), pensados para potenciar la reflexión antes que el sentimentalismo del público frente a problemas sociales o relaciones humanas. Así ocurre con las obras de Ousmane Sembene, *Ceddo* (1977), y Carlos Diegues, *Quilombo* (1984), que a pesar de tener una concepción de la historia y de la estética propios, presentan unos personajes históricos con los que nadie se puede identificar emocionalmente. Realizada en Senegal, *Ceddo* narra la lucha política y religiosa que tuvo lugar en varias zonas del África Negra durante los siglos XVIII y XIX cuando un Islam en auge se enfrentó a las estructuras políticas y religiosas entonces existentes. El film brasileño *Quilombo* muestra la historia de Palmares, una remota comunidad del siglo XVII creada por esclavos fugitivos que durante mucho tiempo resistió los esfuerzos de los portugueses por dominarla. Cada uno de estos largometrajes adopta una perspectiva diferente: *Ceddo* defiende los valores del África Negra preislámica y *Quilombo* ensalza la vida tribal de una cultura libre del peso de la civilización cristiana.[15]

Para cualquier interesado en el cine y la historia, la importancia de estos films no radica en su fidelidad a los detalles sino en la manera como han decidido exponer el pasado. Ambos films, por sus deco-

14. Véase Gabriel Teshome, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Ann Arbor (1982); y Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, University of California Press, Berkeley (1987), especialmente pp. 87-100.

15. Sobre *Ceddo*, véase G. Teshome, *op. cit.*, pp. 86-89 y R. Armes, *op. cit.*, pp. 290-291. *Quilombo* es analizada por Coco Fusco en «Choosing Between Legend and History: An Interview with Carlos Diegues» y en Robert Stam, «Quilombo» ambas en *Cineaste*, 15 (1986), pp. 12-14 y 42-44.

rados y por su interpretación teatral, no poseen el grado de «realismo» que uno espera encontrar en una película histórica, como *Rojos*, por ejemplo. En ninguno de los dos casos, la cámara intenta ser una ventana a un mundo desaparecido sino que recrea los hechos del pasado sin pretender mostrarlos de forma «fiel». Pero ambos, no lo olvidemos, son auténticos trabajos históricos que nos dan mucha información sobre períodos y aspectos del pasado.

Mediante sus novedosos procedimientos, *Ceddo* y *Quilombo* subvierten uno de los mayores dogmas del cine histórico, la necesidad de «realismo». Al mismo tiempo, iluminan y cuestionan una de las convenciones de la historia escrita: el realismo de la narración; un realismo basado —como Hayden White demostró hace ya dos décadas— en las novelas del siglo XIX. De hecho, es posible entender estas dos películas como respuestas a la demanda que hacía White cuando planteaba que si la historia debía seguir siendo un «arte», un arte atrayente, los historiadores deberían ir más allá de los modelos artísticos del siglo XIX. Por más que *Ceddo* y *Quilombo* sean obras de países del Tercer Mundo, señalan el camino hacia los modos narrativos del siglo XX, hacia las necesarias formas de la modernidad (expresionismo, surrealismo, etc.) e, incluso, de la posmodernidad, hacia los métodos de representación dramática del significado del material histórico.[16]

El desafío de las imágenes

Casi un siglo después del nacimiento del Séptimo Arte, las películas plantean a los historiadores un desafío que aún no ha sido afrontado: el reto de pensar en cómo utilizar todas las capacidades del medio para informar, yuxtaponer imágenes y palabras y, quizá, crear estructuras analíticas visuales. Como las normas cinematográficas son tan rígidas y, al principio para el historiador, tan desconcertantes, el medio audiovisual pone en evidencia las convenciones y limitaciones de la historia escrita. El cine ofrece nuevas posibilidades de representar la historia, posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria.[17]

El medio visual reta a la historia de forma similar a como lo ha hecho la antropología. En los últimos años, el documental etnográfi-

16. «The Burden of History», *History and Theory*, 5 (1996), pp. 11-134. Este artículo aparece también en *Tropics of Discourse*, pp. 27-50.

17. Hayden White ha explicado sus ideas en diversos artículos. Consúltese, por ejemplo, «Historical Text as Literary Artifact» y «Historicism, History, and Figurative Imagination», ambos en *Tropics of Discourse*, pp. 81-200.

co, nacido para ilustrar los descubrimientos «científicos» de los textos, ha cortado sus ataduras con la base narrativa y busca lo que un investigador ha denominado «un nuevo paradigma, una nueva forma de ver no necesariamente incompatible con la antropología escrita pero regida por distintos criterios».[18] Parece que ahora es el momento de un «cambio de perspectiva» habida cuenta de la oportunidad que se nos ofrece de representar el mundo pretérito en imágenes y palabras, y no sólo con estas últimas. Si lo hacemos, se nos abrirán nuevos campos de interpretación del pasado y nos plantearemos más cuestiones acerca de qué es la historia, su función, por qué queremos conocer el pasado y qué hacemos con ese conocimiento. Asimismo, alentará sobre nuevas maneras de reconstruir la historia —tanto en imágenes como en palabras—, y si conviene concebirla como una indagación autorreflexiva, una representación consciente y como una forma mixta de drama y análisis.

El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Herodoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas. Antes de Herodoto existía el mito, que era un medio perfectamente adecuado para referir el pasado de una tribu o de una ciudad, adecuado en tanto proveía de un sentido al mundo existente y lo relacionaba con hechos anteriores. En un mundo posliterario, es posible que la cultura visual cambie la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que éstos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita.

La historia no existe hasta que no se reconstruye, y su creación es fruto de ideas y valores subyacentes. Nuestro rigor, nuestra historia «científica» es fruto de la misma disciplina histórica, de una concepción de la historia hija de una relación concreta con la letra impresa, de una economía racionalizada y de unas determinadas concepciones de los derechos individuales y del estado nacional. Pero debemos recordar que muchas culturas carecen de estos elementos y no les ha ido nada mal. Esta afirmación es sólo una forma de señalar, como todos sabemos pero raramente reconocemos, que hay muchas formas de reconstruir y explicar el pasado. El cine, con sus características peculiares a la hora de abordar una reconstrucción, está luchando por hacerse un sitio en una tradición cultural que durante mucho tiempo ha privilegiado el discurso escrito. Su desafío no es menor, ya que el

18. Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Indiana University Press, Bloomington (1981), p. 243.

reconocimiento de la veracidad de lo filmado implica aceptar una nueva relación con los textos. Debemos rescatar la afirmación de Platón de que cuando cambia el gusto musical, los muros de la ciudad tiemblan. En la actualidad, creo que debemos plantearnos la siguiente pregunta: si el modo de reconstrucción se modifica, ¿qué puede empezar a temblar?

Capítulo 2

EL CINE HISTÓRICO

UNA VISIÓN DEL PASADO DESDE UNA ÉPOCA POSLITERARIA

Este artículo empezó como una disertación para un congreso sobre «Cómo aprendemos historia en Norteamérica», organizado por la Universidad de Carolina del Norte. Mientras que otros conferenciantes reflexionaban sobre aspectos importantes de la profesión —el canon histórico, cursos de civilización occidental, libros de texto, cómo enseñar cuestiones raciales y sexuales— yo aproveché la ocasión para explorar los métodos que sigue el cine para crear un pasado, que debe ser juzgado con sus propias normas. Fue mi primer intento de indicar cuáles son éstas y cómo podemos usarlas para distinguir entre buenos y malos trabajos históricos en imágenes.[1]

Los historiadores y el cine

Seamos francos y admitámoslo: los films históricos molestan y preocupan a los historiadores profesionales, lo vienen haciendo desde hace mucho tiempo. Veamos las palabras del profesor Louis Gottschalk de la Universidad de Chicago, en 1935, al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer: «Si el arte cinematográfico va a inspirarse tan a menudo en el pasado, debe adecuarse a los patrones y al alto ideal de rigor exigido en la ciencia histórica. Ningún film histórico debería ser exhibido sin que un historiador de valía haya tenido la oportunidad de revisarlo antes.»[2]

¿Cómo calificar esta carta? ¿Enternecedora? ¿Una ventana que nos permite vislumbrar el ingenuo mundo que imaginaba que Hollywood

1. «Like Writting History with Lightning», *Contention*, 2, p. 3 (1993). «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», Lloyd Kramer *et al.* (eds.). *Learning History in America: Schools, Cultures, and Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis (1994), pp. 141-160.
2. Peter Novick, *op. cit.*, p. 194.

podía preocuparse por un «alto ideal»? Pero si esta actitud parece anticuada, su propuesta no. Aún hay muchos historiadores que afirman o piensan lo mismo. «Dadnos a los historiadores la oportunidad de criticar o revisar los guiones y seguro que la pantalla nos ofrecerá mejores relatos históricos.»

Pregunta: ¿por qué a los historiadores no les gusta el cine histórico? Respuesta pública: los films carecen de rigor, tergiversan el pasado, inventan y trivializan —en la mayoría de los casos en un sentido romántico— a personajes, hechos y movimientos. En definitiva, los films falsifican la historia.

Respuesta encubierta: los historiadores no controlan el cine. Los films muestran que el pasado no es de su propiedad. El cine crea un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros, al menos por lo que hace en el favor del público. Los films son un inquietante símbolo de un mundo crecientemente posliterario, en el que la gente puede leer pero no lo hace.

Una pregunta impertinente: ¿cuántos historiadores amplían sus conocimientos al ver un film que no trata de su especialidad? ¿Cuántos americanistas conocen al gran líder indio gracias a *Gandhi*? ¿Cuántos especialistas en temas europeos han ampliado sus conocimientos acerca de la Guerra Civil americana gracias a *Tiempos de gloria* o —¡horror!— *Lo que el viento se llevó*? ¿Y cuántos expertos en Asia sobre la Francia de la edad moderna al contemplar *El retorno de Martin Guerre*?

El rechazo (o el miedo) al medio audiovisual no ha evitado que los historiadores estén cada vez más en contacto con él. Los films han invadido las aulas, aunque es difícil precisar si se ha debido a la «comodidad» del profesorado, a la presencia de estudiantes de la nueva era posliteraria o a la conclusión de que el cine tiene virtudes que no poseen los textos. Asimismo, muchos historiadores han participado, aunque con responsabilidades muy limitadas, en la realización de films: algunos como asesores de películas —de argumento y documentales— de la National Endowment for the Humanities (que exige que los directores tengan un grupo de asesores históricos aunque —contra el deseo expresado por Gottschalk— sus opiniones no son determinantes) y otros apareciendo en documentales como expertos sobre el tema tratado. Las comunicaciones sobre historia y cine se

han convertido en rutinarias en los congresos académicos, así como en las convenciones anuales de las asociaciones de historiadores, como por ejemplo la Organization of American Historians o la American Historical Association. Críticas de films históricos ya son moneda corriente en la *American Historical Review*, *Journal of American History*, *Radical History Review*, *Middle Eastern Studies Association Bulletin* y *Latin American Research Review*.[3]

Toda esta actividad aún no ha conducido a un consenso sobre cómo evaluar la contribución de los films al «conocimiento histórico». Nadie ha empezado a pensar sistemáticamente sobre lo que Hayden White ha definido como la «historiofoto»: «la representación de la historia y nuestra concepción de ella en imágenes, en un discurso fílmico».[4] En artículos, libros y revistas se analizan los films históricos de forma poco sistemática, aunque es dable señalar la existencia de dos grandes tendencias.

La aproximación formal considera que las películas son reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas. Un ejemplo ya tópico es la antología de artículos recogidos en *American History/American Film* que buscan los aspectos «históricos» de obras como *Rocky* (problemas de la clase obrera), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (conspiración y sumisión del cuerpo social en los cincuenta), *¡Viva Zapata!* (la Guerra Fría) y *Corazones indomables* (la persistencia de los ideales norteamericanos).[5] Este punto de vista insiste en que cualquier film puede ser situado «históricamente» —y de hecho así es—, pero no otorga ningún papel específico a las películas que versan sobre temas del pasado. No distingue el film histórico del resto, lo que nos obliga a plantear la siguiente pregunta: ¿por qué no aplicar a los textos el mismo criterio? Ellos también reflejan la época en que fueron redactados, pero los historiadores consideramos que nos ofrecen información válida y no sólo el reflejo de una época. ¿Por

3. No hay ningún libro que trate satisfactoriamente las relaciones entre el cine y la historia. El planteamiento de mayor alcance lo ofrece un dossier de la *American Historical Review*, 93 (1988), pp. 1173-1227, que recoge los siguientes artículos: Robert A. Rosenstone, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film» (el primer capítulo de este libro); David Herlihy, «Am I a Camera? Other Reflections on Film and History»; Hayden White, «Historiography and Historiophoty; John E. O'Connor, «History in Images/Images in History; Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past»; Brent Toplin, «The Filmmaker as Historian».

4. Hayden White, *op. cit.*, p. 1193.

5. John E. O'Connor y Martin A. Jackson (eds.), *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, Frederick Ungar, Nueva York (1988).

qué debemos estudiar los libros de historia en función de su contenido y los films históricos en función de lo que reflejan? ¿Es que la pantalla sólo reproduce imágenes? ¿Es demasiado cercana la cueva de Platón para que desconfiemos de las imágenes que reproduce la luz?

La aproximación implícita ve las películas como libros traducidos a imágenes, y por tanto sujetas a las mismas normas de verificabilidad, documentación, estructura y lógica que rigen en la obra escrita. Este punto de vista conlleva dos ideas cuando menos problemáticas: la primera es suponer que la única manera de relacionarnos con el pasado es la que mantenemos a través de los textos; la segunda es que dichos textos son un espejo de la realidad. Si la primera de estas suposiciones es discutible, la segunda no. En estos momentos todos sabemos que la historia no es un espejo sino una elaboración, una amalgama de datos unidos o «conducidos» por una visión o una teoría que quizá no esté articulada del todo, pero que imbuye cualquier forma de exponer la historia.

Dicho de otro modo: los historiadores tienden a usar los textos para criticar la historia visual, como si la historia escrita fuera absolutamente sólida y no presentara problemas. Quienes defienden esta postura no han analizado la historia escrita como un modo de pensar, como un proceso, como una forma de usar los vestigios del pasado para dotar a éste de un sentido en el presente.

Concebir la historia como una disciplina problemática y en formación no es algo nuevo para quien esté familiarizado con los actuales debates en el seno de la misma, pero hay que subrayarlo porque para hablar de los fracasos y de los logros, de las debilidades y de las potencialidades de la historia visual, es necesario que superemos el enfrentamiento entre la historia en papel y la historia en fotogramas y ser capaces de considerar a ambas dentro de un marco conceptual. Veámoslo así: la cuestión no debe ser ¿puede el cine proporcionar información como los libros? Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? ¿Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros?

Tipología de los films históricos

No debemos utilizar el término film histórico en singular porque hay diversas maneras de tratar el pasado con una cámara. La historia escrita también conoce diversos enfoques —narrativo, analítico, cuantitativo, etc.—, pero tenemos la idea de que todos son partes de una visión única y global. El cine parece más fragmentado, quizá porque no existen series sobre naciones, épocas o civilizaciones que proporcionen una tradición de referencia a los largometrajes en cuestión.

Existen muchas maneras de plasmar la historia en la pantalla —historia como acontecer dramático, historia sin héroes, como espectáculo, reflexiva, historia personal, oral o posmoderna—, pero por razones clasificatorias las agruparé en tres grandes grupos: historia como drama, como documento y como experimentación. Los párrafos que siguen se centran en la historia dramática, la más común de las tres.

Si uno habla de films históricos, la mayoría de las veces se piensa en los dramas históricos. Estas películas han estado presentes en el cine desde su creación y han sido realizadas en todos los lugares —Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, China, Rusia, la India— donde se han creado industrias cinematográficas. Algunas de las películas más famosas son históricas, o por lo menos sitúan su acción en el pasado. Algunas de ellas —*Lo que el viento se llevó*, *La vida privada de Enrique VIII*— son las que han conferido una mala reputación a los films históricos. Natalie Davies ha sugerido que estos films pueden ser divididos en dos tipos: los que están basados en hechos, personas o movimientos todos ellos documentados (*El último emperador*, *Gandhi*, *JFK*) y aquellos cuyo argumento y personajes son ficticios, pero su marco histórico es intrínseco a la acción y su significado (*Las relaciones peligrosas*, *The Molly Maguires*, *Black Robe*).[6] Pero esta distinción no se sostiene ya que, por ejemplo, *Tiempos de gloria* —que analizaré más adelante—, mezcla personajes ficticios con históricos en situaciones y hechos que son, alternativamente, documentados e invenciones.

El film histórico como documento es el más reciente de los géneros históricos cinematográficos. Su germen —al menos en Estados Unidos— estuvo en los documentales sociales de los años treinta (*The Plow that Broke the Plains*) y recibió un notable estímulo con los

6. Natalie Zemon Davis, «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *Yale Review*, 76 (1987), pp. 457-482.

reportajes de exaltación patriótica tras la segunda guerra mundial (*Victory at Sea*) y otro aún mayor de los fondos públicos, gracias al esfuerzo de la National Endowment for Humanities por producir films históricos durante los últimos veinte años. Su estructura más común es la de superponer la explicación de un narrador (y/o testigos o especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos y portadas de periódicos de la época.

Los historiadores conceden más crédito a este tipo de film que a los de ficción porque parece más cercano al espíritu y los usos de la historia escrita. Da la sensación de ofrecer «los hechos» y una explicación racional de los mismos. Pero uno de los grandes problemas de los documentales radica, justamente, en el uso de material «histórico». Pero todas esas fotografías y tomas antiguas están impregnadas de nostalgia. Se nos dice que a través de dichos materiales podemos ver y, presumiblemente, sentir lo que la gente de una época vio y sintió. Pero eso es imposible, porque nosotros vemos y sentimos lo que la gente que aparece en las fotos y los noticiarios no veía: ropas y automóviles antiguos, un paisaje carente de rascacielos, un mundo en blanco y negro terrible, y que ahora ha desaparecido por más que sea evocable.

La historia como experimentación es un término convencional para designar una gran variedad de formas fílmicas, tanto de ficción como documentales y, a veces, una combinación de ambas. Con él designamos tanto los films de realizadores norteamericanos y europeos vanguardistas e independientes, como las obras de directores de los antiguos países comunistas o del Tercer Mundo. Algunos son muy conocidos y apreciados (*Octubre* y *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein o *La toma del poder de Luis XIV* de Roberto Rossellini); otros han tenido éxito a escala regional o nacional (*Ceddo*, del senegalés Ousmane Sembene, y *Quilombo*, del brasileño Carlos Diegues); y, por último, algunos son films de culto —no sólo por razones intelectuales sino también cinematográficas— sobre los que se ha escrito mucho pero que han tenido poca difusión (*Die Patriotin* de Alexander Kluge, *Surname Viet Given Name Nam* de Trinh T. Minh-ha, *Walker* de Alex Cox y *Far from Poland* de Jill Godmilow).

Lo que estos films tienen en común (además del poco tiempo exhibidos) es que todos están realizados sin seguir el estilo de Hollywood. No sólo por los temas que tratan sino por cómo recrean el pasado.

Todos combaten los códigos de representación de los films tradicionales y, en definitiva, todos rechazan la consideración de la pantalla como una límpida ventana a un mundo «real».

¿Por qué, quizá se pregunte alguien, debemos analizar estas obras? ¿Por qué malgastar nuestro esfuerzo en films que poca gente ha visto o que ni siquiera quiere ver? La razón, como ya he explicado antes, es que estas películas abren la posibilidad de hablar de un cine histórico «serio», de un cine con los mismos valores que los textos históricos más sólidos, un cine que supere los films de Hollywood cuyo paralelismo lo encontramos en muchas obras de tema histórico carentes de valor científico. Como mínimo, esta historia experimental nos obligará a una revisión de lo que entendemos por historia.

¿Cómo construyen un mundo histórico los films tradicionales?

El mundo que las películas convencionales reconstruyen es, como ocurre con nuestro mundo real, tan familiar que casi nunca nos ponemos a pensar cuál ha sido su génesis. Ésta es la clave. Las películas pretenden que creamos que son la realidad. Pero lo que vemos en la pantalla no es consustancial al ojo de la cámara, sino una creación visual, unas imágenes seleccionadas y tomadas de la realidad aparente. Aunque es posible que ya lo sepamos, muy a menudo lo olvidamos para participar en la experiencia que nos brinda el cine.

Menos obvio es el hecho de que esas imágenes se suceden siguiendo unos códigos de representación, ciertas normas que se han ido desarrollando para crear lo que denominamos «realismo cinematográfico»: un realismo hecho con ciertos planos montados de forma continua en secuencias que vienen reforzadas por una banda sonora para dar al espectador la falsa sensación de que nada ha sido manipulado, para crear un mundo en la pantalla que nos sea agradable.

Si estoy insistiendo en la particularidad de los códigos cinematográficos, sobre los que hay una gran bibliografía, es para subrayar la ficción fundamental que esconden los films históricos tradicionales: la idea de que podemos ver directamente un mundo «real», ya sea presente o pasado, a través de la pantalla. Esta «ficción» es semejante a otra de la historia escrita, a saber: que su base documental y empírica certifica la «realidad» del mundo que crea y analiza. Los trabajos históricos escritos también intentan transportarnos al pasado, pero nuestra vivencia del mundo creado por las palabras nunca parece tan verídica como la que reproduce la pantalla.

El drama histórico y el documental referido al pasado consideran que la pantalla es una ventana abierta a un mundo real. Es cierto que el documental —con su mezcla de materiales de diferentes épocas y especialistas del presente— ofrece, a veces, una ventana a dos (o más) mundos. Pero esos mundos comparten la misma estructura e idéntica concepcion en lo que se refiere a documentación, cronología, causas y consecuencias. Esto implica que, al analizar cómo los films al uso recrean mundos, es posible establecer seis conclusiones que se aplican por igual a películas de ficción y a documentales.

1. El film tradicional nos explica la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final. Este relato lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista, que está impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso, incluso en el caso de que se suscriban las teorías marxistas.

Para dejarlo bien claro, no importa cuál sea el tema que trate el film histórico —el esclavismo, el Holocausto o los jemeres rojos—, la conclusión es casi siempre la misma: la humanidad mejora y/o ha mejorado. Esto es así con las películas de argumento (*Tiempos de gloria*, *Rojos*, *El último emperador*) y con los documentales (*The Civil War*). Igual ocurre con los documentales de ideología radical (quizá especialmente) como es el caso de *The Wobblies*, *Seeing Red*, *The Good Fight* y otras loas de causas perdidas.

A menudo, el mensaje no es explícito. Un film sobre los horrores del Holocausto o sobre la derrota de algún movimiento idealista o radical parece refutar esta idea. Pero estas cintas están estructuradas para dejarnos con la sensación de qué afortunados somos de no vivir en esa época oscura, de que está bien que haya gente que aún mantenga el estandarte de los ideales en alto y, en definitiva, que hoy vivimos mucho mejor que antes. De entre los pocos films que dan una oportunidad a la duda sobre el progreso de la humanidad, destaca *Radio Bikini*, que cuestiona la posibilidad de poder controlar la energía atómica o de recuperar la confianza en el gobierno, el ejército y la comunidad científica. Otro ejemplo es *JFK* con su preocupación por el futuro de la democracia en Estados Unidos; aunque el hecho de que una estrella como Kevin Costner, en el papel del fiscal de Nueva Orleans Jim Garrison, sea el que exprese estas preocupaciones parece asegurarnos que los actos criminales de los servicios de seguridad del estado siempre serán denunciados.

2. El cine explica la historia mediante los avatares de individuos, hombres o mujeres (más frecuentemente los primeros), que son importantes o que han de serlo porque la cámara los ha escogido para que tengan esa dimensión en la pantalla. Estos últimos son gente nor-

mal que han realizado actos heroicos o admirables o que han sufrido explotación u opresión en un grado extremo. La clave es que tanto las películas de argumento como los documentales sitúan al individuo al frente del proceso histórico, lo que implica que la solución de sus dificultades personales tiende a sustituir la solución de los problemas generales. En términos más concisos, la personificación se convierte en un mecanismo para no tratar los problemas sociales, a menudo sin solución, que plantea el film. En *El último emperador* la felicidad de un solo hombre tras su «reeducación», simboliza la de todo el pueblo chino. En *Rojos*, la conclusión de una relación amorosa entre dos norteamericanos es un mecanismo para eludir las contradicciones de la revolución bolchevique. En *Radio Bikini*, el destino de un marinero representa a todos los hombres contaminados por la radiación de las pruebas atómicas de la operación *Crossroads*.

3. El cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple. No proporciona alternativas a lo que vemos en la pantalla, no admite dudas, todo lo afirma con el mismo grado de seguridad. Un film tan sutil como *El regreso de Martin Guerre* podría insinuar que existen otras interpretaciones, que no se muestran todos los hechos comprobados y que se silencian acontecimientos, pero estas posibilidades nunca son exploradas en la pantalla.

Esta confianza del cine en sus propias afirmaciones puede molestar incluso a historiadores que simpatizan con el medio audiovisual. A Natalie Davies, asesora histórica de la versión norteamericana de dicho film, le preocupaba «la simplicidad» del argumento: «En esta bella y conmovedora recreación de un pueblo del siglo XVI, ¿no habría lugar para las incertidumbres, los "quizá" y los "es posible" que utiliza el historiador cuando se encuentra ante pruebas o datos contradictorios o sorprendentes?»[7] Davis plasmó su trabajo en el film en un libro (con el mis-mo título) para recuperar toda la complejidad de la vida de Martin Guerre. Pero si uno no es un especialista, lo que se le explica durante la proyección es una historia lineal, sin aspectos problemáticos y sin alternativas, tanto en su desarrollo como en sus causas y consecuencias.

Sucede igual con los documentales, aunque haya más de un testigo o especialista con diferentes, o incluso enfrentadas, opiniones. A través del montaje, estas diferencias nunca se «salen del guión» ni cuestionan la visión de conjunto. Estas opiniones diferenciadas semejan las acciones de los personajes secundarios que se oponen al héroe y que, en definitiva, sólo ayudan a destacar a este último. De hecho,

7. Natalie Davis Zemon, *The Return of Martin Guerre*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1983), p. VIII.

los puntos de vista alternativos tienen poco impacto, sólo sirven para subrayar la certeza y la solidez de la visión del realizador.

4. El cine personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia. A través de actores y testimonios históricos, nos ofrece hechos del pasado en clave de triunfo, angustia, aventura, sufrimiento, heroísmo, felicidad y desesperación. Tanto los films de ficción como los documentales utilizan las potencialidades propias del medio —la cercanía del rostro humano, la rápida yuxtaposición de imágenes dispares, el poder de la música y el sonido en general— para intensificar los sentimientos que despiertan en el público los hechos que muestra la pantalla. La historia escrita no está libre de suscitar emociones pero generalmente nos las describe en vez de invitarnos a vivirlas. Un historiador debe ser un buen escritor para hacernos sentir emociones, mientras que un cineasta, por malo que sea, lo logra con mucha facilidad. Esta circunstancia plantea las siguientes preguntas: ¿Queremos que, en alguna medida, la emoción se convierta en una categoría histórica o en parte del conocimiento del pasado? ¿Qué provecho obtenemos destacando los sentimientos? ¿Añade algún elemento el cine a nuestra comprensión del pasado al hacernos tan próximos a situaciones, hechos y personajes históricos?

5. El cine nos ofrece, es obvio, la «apariencia» del pasado: edificios, paisajes y objetos. Y no nos damos cuenta de cómo esto afecta a nuestra idea de la historia. Por ello es importante subrayar que más que la «apariencia» de las cosas, el cine proporciona la imagen de los objetos cuando estaban en uso. En el cine, las ropas no se exhiben en una vitrina como ocurre en un museo, realzan, adornan y dotan de significados al cuerpo en movimiento. En el cine, los cubiertos, las armas o los muebles no son fotografías de un libro, sino objetos que la gente utiliza, de los cuales dependen y que ayudan a definir caracteres, sus vidas y destinos. Esta capacidad del cine nos conduce a comentar lo que yo denomino «falsa historicidad» o el mito del «realismo» que ha imperado en Hollywood desde siempre. Este mito es, en definitiva, la falsa idea de que lo importante es la «reproducción del pasado», la simulación, la falsa idea de que la historia en realidad no es más que «el retrato de un período», de que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para la gente en un momento y lugar determinados. Y la conclusión a la que llega Hollywood a partir de esto es la siguiente: «con tal que el decorado y los objetos parezcan históricos, a fin de que el pasado sea más interesante, puedes inventarte los personajes y los hechos que consideres necesarios».

6. Las películas muestran la historia como un proceso. El mundo de la pantalla une elementos que, por motivos analíticos o estructura-

les, la historia escrita separa. Economía, política, raza, clase y cuestiones sexuales aparecen de forma simultánea en las vidas y en los hechos de individuos, grupos o naciones. Esta característica del cine pone de relieve una convención —que podríamos denominar «ficción»— de la historia escrita: la estrategia de fragmentar el pasado en capítulos, temas y categorías; la tendencia a tratar los aspectos sexuales en un capítulo, la raza en otro y la economía en un tercero. Daniel Walkowitz señala que la historia escrita se divide en «el estudio de la política, la vida familiar o la movilidad social». Por contra, el cine «nos proporciona una visión integral. La historia plasmada en imágenes muestra su característica principal: ser un proceso de relaciones sociales cambiantes en el que las cuestiones políticas y sociales —de hecho, todas las cuestiones del pasado, incluido el lenguaje— están interrelacionadas».[8] Un personaje como Bertrande de Rols —*El retorno de Martin Guerre*— es simultáneamente campesina, mujer, esposa, propietaria rural, madre, católica, amante, habitante del Languedoc y súbdita del rey Francisco I.

¿Cómo reconstruyen el pasado los films experimentales?

El único denominador común de los films que tratan la historia de forma experimental es su oposición a las prácticas habituales, a los códigos del realismo y la narración de Hollywood. La mayoría de los films experimentales incluyen alguna de las seis características que tienen los films tradicionales, pero todos transgreden convenciones. Entre los films que abordan la historia de forma experimental, nos encontramos una enorme variedad: films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos; obras que no sólo muestran el pasado sino que explican cómo y qué significa para el director (o para nosotros) en la actualidad.

¿Cómo innovar los films experimentales respecto de los patrones de Hollywood? He aquí algunos ejemplos:

1. Frente a la concepción de la historia como un proceso de progreso (moral), el director Claude Lanzmann sugiere en *Shoah* que el Holocausto no fue resultado de la locura sino de la modernización, la racionalidad y la eficiencia, que el mal es hijo del progreso. Alex Cox, en *Walker*, subraya las relaciones entre el pasado y el presente y señala que la creencia en la superioridad moral y política de Estados Uni-

8. Daniel J. Walkowitz, «Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker», *Public Historian* (número de invierno, 1985), p. 57.

dos, su «Destino Manifiesto», no es una tendencia de la Norteamérica anterior a la Guerra Civil, sino el eje sobre el que han girado las relaciones de Washington con Centroamérica hasta el momento presente.

2. Frente a la concepción de la historia como un relato de individuos, los directores soviéticos de los años veinte, especialmente Eisenstein en *El acorazado Potemkin* y en *Octubre*, crearon narraciones «colectivas» en las que las masas ocupan el centro de la escena, mientras que los individuos emergen breve y solamente como ejemplos de tendencias generales (exactamente como en la historia escrita). El mismo punto de vista ha sido adoptado por varios directores latinoamericanos (Jorge Sanjinés en *El coraje del pueblo* y Carlos Diegues en *Quilombo*).

3. Frente a la historia como una explicación cerrada e irrefutable, Jill Godmilow en *Far from Poland* presenta una «historia» del sindicato Solidaridad a través de diversos puntos de vista e imágenes y sin sustentar un único relato y una única interpretación. Chris Marker en *Sans Soleil* y Trinh T. Minh-ha en *Surname Viet Given Name Nam* prescinden de la narración en favor de los episodios históricos, el *collage*, la meditación, la tesis.

4. Frente a la historia emocional, personalizada y dramática, Roberto Rossellini ha realizado una serie de films desdramatizados, entre ellos *La toma del poder de Luis XIV* y *La época de los Médici*, en los que actores no profesionales recitaban en lugar de interpretar. El brasileño Glauber Rocha también crea un pasado brechtiano, distante y carente de emoción, en obras como *Antonio das Mortes* y *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

5. Frente a la historia como el «retrato de un período», *Shoah* (dir. Claude Lanzmann) narra la historia del Holocausto sin una sola imagen de los años treinta o cuarenta, todos los fotogramas son tomas de los ochenta, cuando se produjo el film. Lo mismo sucede en el film de Hans Jürgen Syberberg *Hitler, un film de Alemania*, que recrea el Tercer Reich en un escenario con restos de decorados, marionetas, horcas, actores y objetos de la época con un fondo de imágenes.

6. Frente a la historia como proceso: el director Alexander Kluge en *Die Patriotin* elabora un trabajo histórico con una yuxtaposición de imágenes y datos, un *collage* posmoderno. Juan Downey en *Hard Times and Culture* usa una técnica similar en un estudio sobre la Viena de fin de siglo. Chris Marker en *Sans Soleil* presenta el pasado como un conjunto de hechos desconectados, sincrónicos e imprecisos.

La historia experimental no nos ofrece lo mismo que el film realista. En vez de abrir una ventana al pasado, expone una forma diferente de reflexionar sobre él. Su objetivo no es explicarlo todo, sino

señalar algunos hechos, establecer un diálogo sobre el pasado o explicar por *qué la historia tiene un sentido en el presente*. Los films experimentales difícilmente cosifican el pasado, o nos lo muestran aséptico o favorecen una lectura nacionalista, aunque a menudo le confieren una ideología. Estos films intentan que las diferentes partes y vestigios de nuestro pasado sean comprensibles a pesar del grado de confusión que los envuelve. Casi nunca pretenden tener la única y última palabra sobre el tema que tratan; más bien suelen proponernos que reflexionemos sobre la importancia de algún hecho o tema ignorado por la historia escrita.

Los films experimentales quizá nos ayuden a revisar nuestro concepto de historia. Al no estar ligados al «realismo», sortean las exigencias narrativas de veracidad y comprobación asociadas a la historia escrita y exploran nuevas y originales formas de entender el pasado. Aunque estos films no son populares y analizarlos puede ser al principio dificultoso para aquellos que esperan una filmación realista, sus innovaciones acaban siendo incorporadas por los films tradicionales. Los efectos revolucionarios del montaje de Eisenstein fueron asimilados por Hollywood hace mucho tiempo. Más recientemente, un film alemán, *The Nasty Girl*, usa una gran variedad de técnicas vanguardistas (imágenes de fondo en vez de decorados, tomas compuestas, elementos absurdos) para mostrar el permanente deseo de la clase media alemana de negar su complicidad en los horrores del Tercer Reich.

Análisis de los films históricos

Nuestra idea del pasado está limitada por las posibilidades y los usos propios del medio con el que lo abordemos, sea éste la página escrita, la tradición oral, la pintura, la fotografía o la imagen en movimiento. Por ello, cualquier conocimiento histórico que nos proporcione un film convencional estará limitado por las convenciones que antes hemos descrito: relato cerrado, idea de progreso, énfasis en lo individual, una única interpretación, potenciación de las emociones y, por último, la «reproducción» del pasado.

Estas reglas implican que la historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de esta última. Para aprovechar todas las características del cine —un relato dramático, intensidad emocional, protagonistas, reproducción del pasado—, es decir, para explotar al máximo sus potencialidades, se impone modificar nuestra idea del pasado. La cuestión, por tanto, es: ¿aprendemos algo válido con los

métodos que siguen los films tradicionales para tratar el pasado (métodos que, debido a la influencia de Hollywood, todo el mundo entiende y acepta)?

Sin que ello signifique apartarnos demasiado del tema, conviene no olvidar que la historia filmada no es una disciplina en la que los académicos y los estudiosos participen. Es un campo cuyos criterios los historiadores pueden vigilar pero, con raras excepciones, siempre desde fuera. Cuando los historiadores analizamos los films históricos, debemos tener presente que son trabajos realizados por otros profesionales, lo cual plantea la cuestión clave: ¿con qué derecho los directores del cine tratan el pasado? ¿Con qué derecho reconstruyen la historia? La respuesta puede suponer tanto un alivio como una amenaza; depende de cada uno. Los realizadores cinematográficos tratan el pasado porque, sean cuales sean sus razones —personales, artísticas, políticas, económicas—, así lo han decidido. Lo hacen de la misma manera que los historiadores antes de la actual formación científica. Hoy en día, el historiador trabaja a partir de unas normas científicas, una formación. Los realizadores carecen de esa formación y por tanto se relacionan con el pasado de una forma libre. Pocos, por no decir ninguno, le dedican una pequeña parte de su tiempo a la historia. Lo normal es que a lo largo de toda su carrera sólo realicen uno o dos films históricos (aunque existen algunas figuras que le han dedicado mayor atención como, por ejemplo, Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Carlos Diegues, Ousmane Sembene, Carlos Saura y Oliver Stone). La conclusión que debemos extraer es la siguiente: la historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee un trabajo escrito.

La misma naturaleza de la historia en imágenes y la ausencia de supervisión histórica hacen necesario que los estudiosos que se preocupan del conocimiento histórico de la sociedad aprendan a «ver» y «juzgar» un film, a mediar entre el mundo histórico del director de cine y el académico. Ello implica que los historiadores tendrán que reconsiderar los patrones de la historia o aprender a establecer un equilibrio entre nuestras normas y las de los realizadores. Tendremos que adaptarnos a los usos cinematográficos para poder juzgar y señalar qué puede enseñar un film sobre el pasado. El mundo cinematográfico no hará una adaptación semejante, porque no tiene un especial interés en la historia (con la excepción de algunos directores). La mayor esperanza que podemos abrigar los estudiosos es que algunos directores continúen creando films que contribuyan a la comprensión de los hechos históricos.

Entre los diversos aspectos que debemos tener en cuenta para aprender a juzgar un film histórico, ninguno es tan importante como el de la invención. Es el punto central, la clave para entender la historia como relato filmado y, por ello, el más controvertido. De hecho, es el que separa más al cine histórico de los ensayos, que, en principio, evitan la ficción (aunque aceptan la ficción principal que supone considerar que la gente, los movimientos y las naciones viven hechos con un desarrollo lineal y moral). Si podemos encontrar un mecanismo que nos permita aceptar y juzgar las invenciones que todo film comporta, entonces podremos aceptar las alteraciones menores —omisiones y combinación de distintos episodios— que hacen que la historia en imágenes sea tan diferente de la impresa en textos.

La historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes. Reparemos en algo tan simple como es el mobiliario de la habitación de un personaje histórico —Robert Gould Shaw— el protagonista de *Tiempos de gloria*, coronel del 54 regimiento de tropas de color de Massachusetts durante la Guerra Civil norteamericana, o en el entrenamiento de los voluntarios que sirvieron bajo sus órdenes o la reconstrucción de las batallas en las que participaron. Tanto el mobiliario como otros elementos son representaciones aproximadas. Lo que nos dicen es: «así, más o menos, era una habitación en 1862; éstos eran los objetos que debía haber en la habitación; así es como debía ser el entrenamiento de los soldados y las batallas en las que participaron tenían que parecerse a las que mostramos». La conclusión es que la necesidad que la cámara tiene de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua siempre implicará grandes dosis de invención en los films históricos.

Lo mismo sucede con los protagonistas: todas las películas incluirán personajes ficticios o inventarán elementos de su carácter. El simple hecho de que un actor sea otra persona ya es una ficción. Si el personaje es «histórico», el film realista intenta algo imposible: «así es cómo esta persona era, se movía y hablaba». Si el personaje del film aparece para simbolizar un grupo histórico (un trabajador durante una huelga, un comerciante durante una revolución, un soldado raso en una batalla) la ficción es doble: «así es cómo este tipo de persona (que nosotros hemos creado) era, se movía y hablaba». Obviamente en ambas situaciones lo único que el film puede hacer es transmitir una idea aproximada de cómo esos personajes o grupos históricos actuaban, se movían, hablaban y pensaban.

Igual ocurre con los hechos: aquí la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora.

Veamos un ejemplo: cuando a Robert Gould Shaw se le propuso mandar el 54 regimiento, estaba en Maryland y rechazó dicho ofrecimiento por carta. Unos días más tarde, cambió de opinión y aceptó el puesto. Para mostrar el conflicto personal del personaje y el cambio de decisión en un contexto dramático, *Tiempos de gloria* comprime las dudas de Shaw en una sola escena durante una fiesta en Boston. El actor, Mathew Broderick, usa la expresión facial y el lenguaje corporal para mostrar el conflicto interno de Shaw. Cuando el gobernador de Massachusetts le ofrece el puesto, no se compromete y se excusa. En la escena siguiente, otro oficial, una especie de *alter ego* del personaje, expresa en voz alta las propias dudas de Shaw por las dificultades que entraña la jefatura del regimiento. La cámara, centrada en Broderick, nos muestra cómo toma éste su difícil decisión, fruto del triunfo de sus convicciones personales frente al temor ante las dificultades. Toda esta secuencia, al igual que su *alter ego*, es inventada, pero es una invención que únicamente altera y comprime el espíritu de unos hechos, documentados, en una forma dramática. En esta escena, el film no reconstruye una verdad, sino que recrea otra nueva.

La diferencia entre la historia y la ficción es que ambas narran relatos, pero el de la primera es veraz. La pregunta que se impone es ¿se ha de filmar una verdad «literal», una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado? Respuesta: en el cine no es posible. Y en el mundo de la palabra, ¿es posible la verdad literal? Tampoco. La explicación de una batalla, de una huelga o de una revolución difícilmente puede describir con toda exactitud los hechos tal y como sucedieron. Y aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también la podemos llamar condensación.

¿Pero existe alguna diferencia entre condensación e invención, entre crear un personaje o un episodio y condensar los acontecimientos? ¿No es desvirtuar la «historia»? En la pantalla, no. En la pantalla, la historia debe ser ficticia para ser veraz.

¿Por qué? Porque la «literalidad» fílmica no existe. Por supuesto que una película puede mostrarnos el aspecto superficial del pasado, pero nunca podrá mostrarnos exactamente los hechos que sucedieron en él. Nunca podrá mostrarnos una réplica milimétrica de lo que sucedió (si es que alguna vez llegamos a saberlo). Claro que la reconstrucción debe basarse en lo que sucedió, pero la reconstrucción nunca será literal. Ni en la pantalla, ni en el libro.

La palabra funciona de forma distinta de como lo hace la imagen. La palabra puede proporcionar gran cantidad de información en un espacio pequeño, es capaz de generalizar y crear grandes abstracciones —revolución, evolución y progreso— que no existen, por lo menos no como objetos o seres, excepto en el papel. Al usar estas palabras no nos referimos al pasado de forma literal, sino simbólicamente. El cine, con su necesidad de imágenes, no puede establecer afirmaciones generales sobre la revolución o el progreso. El cine debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante invenciones e imágenes apropiadas. Las generalizaciones fílmicas se logran mediante la condensación, la síntesis y la simbolización. Es tarea del historiador aprender a «leer» el lenguaje fílmico.

Parece claro que debemos tener nuevas ópticas, pero ¿cuáles? Para empezar debemos aceptar que el film no puede ser concebido como una ventana abierta al pasado. Lo que vemos en la pantalla sólo puede ser una aproximación a lo que se dijo e hizo en el pasado; la pantalla sugiere lo que ocurrió, no lo describe. Esto significa que necesitamos aprender a juzgar los mecanismos mediante los cuales el cine resume la amplia información de referencia o recoge simbólicamente aspectos complejos que de otra forma no podrían ser vertidos en imágenes. Procede reconocer entonces que un largometraje siempre incluirá imágenes que serán, al mismo tiempo, inventadas pero ciertas; ciertas en la medida en que simbolizan, o condensan conocimientos, en la medida en que nos ofrecen una visión de conjunto del pasado verificable, documentable y razonablemente sostenible.

¿Y cómo lo sabremos? Por el discurso histórico al uso y los textos consagrados. Dicho de otro modo, el cine «histórico», como cualquier relato escrito, gráfico u oral, debe insertarse en el conocimiento del tema, puntos discutibles incluidos, preexistente. Para ser considerado «histórico», un film debe ocuparse, abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico. Por tanto, es obligado rechazar aquellos largometrajes que utilizan el pasado como un decorado más o menos exótico o lejano para narrar aventu-

ras y amores. Al igual que ocurre con los libros, en el film histórico no cabe la ingenuidad histórica, la ignorancia de los hechos e interpretaciones acreditados por diversas fuentes, no cabe la inventiva caprichosa. Como cualquier otro trabajo acerca del pasado, el cine histórico debe incardinarse en el *corpus* de los conocimientos sobre el tema histórico del que se trate y en el actual debate a propósito de la importancia y el significado del pasado.

Invención falsa/invención verdadera

Comparemos dos films que utilizan libremente la inventiva en su descripción de hechos históricos. *Arde Mississippi*, que crea invenciones «falsas» (las que ignoran el discurso histórico) y *Tiempos de gloria*, que crea invenciones «verdaderas» (las que se insertan en el discurso histórico).

Arde Mississippi (dir. Alan Parker, 1988) pretende describir el «Verano de la libertad» de 1964, tras la muerte de tres defensores de los derechos civiles, dos negros y un blanco. Centrando la trama en dos agentes del FBI, el film margina a los negros e insiste en que, aunque víctimas del racismo, no eran los protagonistas en la lucha por la igualdad electoral. El mensaje que transmite la película es que el gobierno protegía a los afroamericanos y que jugó un papel destacado en la consecución de sus derechos. Esta idea es del todo falsa. El film ignora deliberadamente casi todos los hechos acreditados por la documentación histórica.[9] La conclusión básica de aquel verano, como lo han demostrado historiadores responsables, no es únicamente que los negros estaban oprimidos, sino que trataban de aliviar su situación de forma colectiva. Éste es el tema que el film ignora conscientemente. Al centrarse en la acción de dos agentes ficticios del FBI, el film crea una invención «falsa» y por lo tanto debe ser juzgado como un mal film histórico. De hecho, al marginar a los afroamericanos en la historia de su lucha contra la opresión, el film refuerza el racismo que parece combatir.

En *Tiempos de gloria* (dir. Edward Zwick, 1989) encontramos tanta inventiva como en *Arde Mississippi*, pero en este caso las invenciones no se oponen a nuestro conocimiento histórico sobre el tema del film: la historia del 54 regimiento de Massachusetts a las órdenes de Robert Gould Shaw y, por sus implicaciones, la historia de los voluntarios de

9. Entre los libros sobre el «Verano de la libertad» en Mississippi destacan: Doug McAdam, *Freedom Summer*, Oxford University Press, Nueva York (1988); y Mary A. Rothschild, *A Case of Black and White: Northern Volunteers and the Southern Freedom Summer, 1964-1965*, Greenwood Press, Westport, Connecticut (1982). Un trabajo más antiguo, pero que continúa teniendo validez es el de Len Holt, *The Summer That Didn't End*, Morrow, Nueva York (1965).

color en la Guerra Civil norteamericana. Veamos algunos de los procedimientos seguidos en la cinta de Zwick:

1. *Alteración de hechos*. La mayoría de los soldados del 54 regimiento no eran, como aparece en el film, antiguos esclavos sino hombres libres. Esta modificación de la realidad se justifica porque se quiere mostrar no tanto la situación concreta del 54 regimiento sino la de la mayoría de los voluntarios afroamericanos de la guerra que sí fueron liberados durante la misma.
2. *Condensación*. En vez de crear personajes basados en documentos de diferentes regimientos, el film se centra en cuatro soldados de color que representan estereotipos: el campesino, el adulto prudente, el radical y el intelectual del Norte. La razón fílmica es obvia: estos personajes ofrecen muchas posibilidades para crear tensiones y conflictos. La razón histórica es que los cuatro representan puntos de vista y actitudes de la minoría negra de la época frente a la Guerra Civil y permiten suscitar temas que no son sólo «históricos» sino que implican una interpretación del pasado y del presente.
3. *Invención*. Aunque no existe ningún documento que lo pruebe, el intendente de la división a la que pertenece el 54 regimiento se niega en el film a facilitar botas para las tropas negras. La razón que aduce es que el regimiento no va a entrar en combate, pero la real es que no cree que los afroamericanos sean capaces de luchar y además le disgusta la idea. Este incidente es una manera de mostrar en imágenes el racismo que los soldados negros tuvieron que soportar de las gentes del Norte. Otra manera podía haber sido filmar las manifestaciones contra los negros que tuvieron lugar en Nueva York, pero esto podía haber roto el ritmo y la intensidad del film y no hubiera tenido nada que ver con sus protagonistas. El incidente de las botas pudo haber ocurrido perfectamente. Estamos ante la invención de una verdad.
4. *Metáfora*. Robert Gould Shaw aparece en una secuencia montando a caballo y cargando con su sable contra sandías fijadas en estacas. ¿Se entrenaba realmente así Shaw? ¿Importa? El significado de la metáfora es obvio y su utilización no es casual.*

Pregunta: ¿que el protagonista del film sea un blanco no se opone a la realidad histórica? Respuesta: no, ofrece una realidad más amplia. Incluso admitiendo que el protagonista fuera blanco única-

* La sandía es una imagen racista que representa a los negros. Tradicionalmente se suponía que a los afroamericanos les gustaba la sandía con locura y en muchos dibujos animados (como mínimo hasta los sesenta) aparecen comiendo enormes tajadas con toda la cara manchada. Al cargar contra las sandías, el oficial está rompiendo en pedazos el estereotipo. *(N. del t.)*

mente por motivos comerciales (como a buen seguro sucedió), el film proporciona otra explicación. Durante todo el film vemos y oímos a Robert Gould Shaw (en voz en *off* y leyendo pasajes de las cartas del personaje histórico) afirmando que aunque admira a los hombres a sus órdenes, no puede entender su cultura. La conclusión es clara: nosotros tampoco los entenderemos. En otras palabras, los espectadores, al igual que Shaw, permanecemos al margen de la experiencia que estamos viendo. Lo cual es sugerir que el film sólo puede aproximarse al pasado. No entendemos la vida de los soldados porque somos y seremos espectadores distantes de un tiempo ido que quizá vislumbremos pero nunca entenderemos.

Por todos estos procedimientos, *Tiempos de gloria* no contradice nuestro conocimiento histórico, lo que sabemos sobre la experiencia de los hombres del 54 regimiento: sus actividades militares, sus actitudes y las que tuvieron otros ante ellos.[10] Simultáneamente, el film amplía nuestro conocimiento sobre esos voluntarios a través de la sensación de inmediatez mediante la brillante exposición de los sentimientos y de la experiencia colectiva que consigue la película.

Ver, oír y sentir los peligros de las batallas de la Guerra Civil en la pantalla, por ejemplo, ayuda a apreciar y entender el valor mejor de lo que es dable por medio de los libros.[11]

No hay duda de que *Tiempos de gloria* simplifica, generaliza y cae en los estereotipos. Pero no muestra nada que contradiga la «verdad» del 54 regimiento o de otras unidades de soldados negros que lucharon con la Unión, unos voluntarios entrenados en condiciones difíciles que dieron sus vidas para alcanzar la igualdad de todos los hombres y el orgullo de pertenecer a su raza.

Sólo hay un pero a la película: el mensaje moralista. Cuando los cuerpos del oficial blanco y el de uno de sus soldados negros (el más airado, el que más desconfía de los blancos, el que se niega a llevar la bandera de la Unión y el que ha sido azotado por el propio oficial) caen en una zanja juntos y casi abrazados, parece que se nos quiere transmitir la idea de que la Guerra Civil y la lucha del 54 regimiento solucionaron el problema del racismo en Estados Unidos. Hubiera sido mucho más interesante, y mucho más real, una imagen que sugiriera que los problemas de convivencia entre las razas continúan siendo el eje central del devenir de Norteamérica.

10. Para conocer la historia del 54 regimiento véase Peter Burchard, *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment*, St. Martin's Press, Nueva York (1965).

11. James McPhersonb, «The Glory Story», *New Republic*, 202 (1990), pp. 22-27.

Un nuevo tipo de historia

De todos los elementos necesarios para crear un film histórico, la ficción o la invención es el más problemático (por lo menos para los historiadores). Aceptar la invención es, por supuesto, cambiar significativamente nuestra manera de entender la historia. Significa redefinir uno de los elementos básicos de la historia escrita: su aspecto documental o empírico. Tomarnos seriamente el cine histórico implica aceptar que la base empírica es sólo una manera de acercarnos al significado del pasado.

Aceptar los cambios que los films tradicionales proponen no significa romper con la verdad histórica, sino aceptar otras maneras de relacionarnos con el pasado, otra forma de enfocar la reflexión sobre de dónde venimos, adónde vamos y quiénes somos. El cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral.

Porque después de todo, ¿cuáles son las alternativas? ¿Defender las ideas de Gottschalk? ¿Insistir en que los historiadores empiecen a hacer films absolutamente fieles al pasado, veraces? Esto es imposible no sólo por razones económicas, sino porque cuando los historiadores realizan films «fieles» (el ya citado *The Adams Chronicles*, por ejemplo) tienden a ser aburridos, tanto desde el punto de vista histórico como cinematográfico, ya que no son capaces de extraer todo el poder visual y dramático del medio.

Una segunda alternativa: la historia como experimentación. Pero recordemos que cualquier nuevo enfoque histórico que nos puedan proporcionar los films experimentales debe ser capaz de atraer a un buen número de espectadores. La última alternativa: ignorar las películas como trabajos históricos, descartarlas. Esto significaría entregar el control del conocimiento histórico de la mayoría de la gente a otro colectivo, entre los que hay quienes sólo quieren sacar provecho. Peor aún, nos estaríamos privando de la posibilidad de usar este medio tan eficaz para interpretar el pasado.

Ha llegado el momento de que el historiador acepte que el cine histórico tradicional es una forma de historia, que como todas, tiene unos límites y unas normas. Al ser diferente de la historia escrita, el cine no puede ser juzgado con los mismos criterios. El cine crea un mundo histórico paralelo al recreado por la historia escrita y la oral;

la exacta apreciación de la explicación del pasado que proporciona aún no puede realizarse.

Debemos empezar a pensar en la historia filmada como un modo de acercarnos al pasado a semejanza de formas pretéritas, un modo similar al de la historia oral, a la historia narrada por los poetas o fabulistas. Quizá el cine sea el equivalente posliterario de las fórmulas preliterarias de entender y explicar el pasado, aquellas fórmulas en que el cientifismo y la precisión documental no se tenían en cuenta, fórmulas en las que el dato era menos importante que el sonido de una voz, el ritmo de una frase o la magia de las palabras. Uno puede vivir sensaciones estéticas semejantes en un film, cuando objetos y escenas son incluidos simplemente por su apariencia, por el placer visual que proporcionan. Estos elementos menoscaban la importancia de lo documentado, pero también añaden «algo», por más que aún no sepamos evaluar ese «algo».

Aunque obvia, la diferencia entre el presente y el mundo preliterario debe ser recordada: la literatura ha intervenido. Así pues, por poética o expresiva que pueda ser, la historia en imágenes nace y se desarrolla en un mundo en el que la historia documentada y «científica» hace tiempo que reina, una historia en la que el cuidado por el detalle y el rigor de los hechos posee su propia tradición legitimizadora. Esta tradición, en el fondo, sitúa la historia en imágenes en un nuevo marco de referencia, ya que limita lo que puede inventarse y exponerse. Para ser tomado en serio, el cine histórico no debe transgredir o desdeñar todos los conocimientos e ideas que tenemos del pasado. Todos los cambios y ficciones deben incardinarse en el *corpus* de conocimientos históricos. Todos los cambios respecto de lo documentado deben ser concordantes con los hechos e interpretaciones acreditados por la historia escrita.

Segunda parte

FILMS HISTÓRICOS

Capítulo 3

ROJOS COMO TRABAJO HISTÓRICO

> Rojos *me dio mi cuarto de hora de fama. Después de su estreno, tuve el honor de ser citado en varias publicaciones de gran circulación. El comité científico de la* American Historical Association *me pidió que me encargara de todo lo necesario para organizar un pase del film durante la convención anual. Aún recuerdo cuando, minutos antes de la proyección, trescientos historiadores estaban en la antesala degustando pasteles ofrecidos por el departamento de publicidad de la Paramount, cuyos ejecutivos creían que serían más fáciles de digerir que el film. De los muchos textos (demasiados) que he escrito sobre este largometraje, el presente es, con diferencia, el más importante. Al igual que el primer artículo de este volumen, éste supone un panegírico del pensamiento tradicional, el lamento de un académico que sospecha, pero que aún no ha asimilado plenamente, que una película nunca puede ser un libro.*[1]

Debo empezar este artículo con una aclaración de tipo personal. Al final de *Rojos* mi nombre aparece en los títulos de crédito como asesor histórico. Como a este lado del Atlántico puede parecer inusual criticar una obra en la que se ha tomado parte (en Francia nadie pestañeó cuando Roland Barthes hizo lo propio con un libro suyo), quiero aclarar mi papel en la producción del film. Desde 1972 (tres años antes de la publicación de mi libro, *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*),[2] Warren Beatty me hacía comentarios, varias veces cada año, a propósito del film sobre la vida de John Reed que estaba a punto de hacer. Nuestras conversaciones giraban en torno a Reed, Louise Bryant, sus amigos, sus compañeros y sobre la época en que vivieron. En 1979, cuando el rodaje estaba a punto de comenzar, for-

1. «*Reds* as History», *Reviews in American History*, 10 (1982), pp. 299-310.
2. Robert A. Rosenstone, *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1990).

malizamos nuestra relación mediante un contrato. Los intercambios de opiniones continuaron no sólo con Beatty, sino con el resto del equipo de producción. Leí los diferentes guiones e hice las críticas y sugerencias que creí oportunas (algunas aceptadas, otras no), tanto desde el punto de vista histórico como cinematográfico. Ocasionalmente se me hizo alguna consulta concreta como, por ejemplo, el número de delegados en la conferencia del Partido Socialista en 1919 o el contenido de las cartas entre Reed y Bryant. En la primavera de 1980 pasé algún tiempo con el equipo de filmación durante el rodaje en España.

Tuve un gran disgusto cuando Beatty, amable pero inflexible, rechazó mi generosa oferta de interpretar a Trotsky en el film. Trotsky pronunció, siempre lo he creído así, la mejor frase de toda la Revolución Rusa. El 7 de noviembre de 1917, desde la tarima de la sala de baile del Instituto Smolny, miró hacia la gente, con «un pálido y cruel semblante» (según la descripción de John Reed) y fustigó a los oponentes de los bolcheviques, que se marcharon de la reunión como señal de protesta, con esta frase lapidaria: «¡No son más que escoria que irán a parar al basurero de la historia!» Afirmación que describe muy bien lo que muchos films históricos hacen con sus protagonistas. En las siguientes líneas voy a intentar analizar hasta qué extremo John Reed y sus compañeros han sufrido ese destino.

I

El título del film es atrevido, rotundo y descriptivo. Una vez superadas las bromas acerca de otro título lacerante y de cuatro letras, *Jaws* (*Tiburón*), no se oculta el hecho básico: éste es un film sobre radicales y revolucionarios, sobre gente que ha merecido adjetivos despreciativos en Norteamérica, sobre personas que no tienen ningún reparo en calificarse a sí mismas de comunistas. Pero, como la publicidad anunciaba y los críticos han señalado, *Rojos* es una historia de amor. Una historia de amor peculiar, de una gente particular en un momento histórico singular. Al escoger Estados Unidos, al elegir a John Reed y Louise Bryant y el microcosmos cultural en el que vivieron, al mostrar los orígenes del Partido Comunista en Norteamérica y los primeros y tormentosos días del Komintern, y al romper el ritmo del film con entrevistas a testigos de la época, Beatty decidió hacer un trabajo histórico. Considerar que *Rojos* es sólo una historia de amor significa tener una visión estrecha y unidimensional, e ignorar la influencia del cine en nuestras vidas.

Defender este punto de vista es declinar la responsabilidad contraída y tal actitud debe ser criticada. *Rojos* no es sólo importante

por la ironía de que han sido necesarios 33 millones de dólares para relatar la vida de un revolucionario fundador del Partido Comunista del Trabajo, sino porque es uno de los escasos films producidos en Hollywood que trata del radicalismo norteamericano. Aún suena extraño. En algunos círculos persiste el mito de una «Década Roja» en Hollywood. Los comités del Congreso disfrutaron bastante investigando la «influencia comunista» en la Meca del Cine. Sus consecuencias fueron el encarcelamiento de diez testigos, «Los Diez de Hollywood», y la elaboración de listas negras que privaron de trabajo a cientos de personas. Pero una mirada objetiva nos muestra que los ultraderechistas no tenían motivos. Si juzgamos los temas y los mensajes de los films, no hubo tal «Década Roja». Por supuesto que hubo radicales en la industria cinematográfica, pero sus ideas aparecían en los guiones, si lo hacían, de una forma muy indirecta. El Comité de Actividades Antinorteamericanas se tenía que contentar con frases como «Compartir, compartir juntos, con igualdad, eso es la democracia» como ejemplos de la subversión comunista.

Debemos recordar que antes de *Rojos*, Hollywood sólo había producido un film sobre la vida de un norteamericano radical. Fue un director sueco el que plasmó la vida de Joe Hill, organizador del Sindicato de los Trabajadores del Mundo, que murió abatido por los disparos de unos pistoleros en Utah. Por su parte, una productora italiana produjo el film *Sacco e Vanzetti*, los anarquistas condenados a muerte en Massachusetts en los años veinte.* Hasta el momento presente, la única producción comparable a éstas ha sido *Bound for Glory* (1977), película basada en la vida del cantante folk Woody Guthrie. (Por alguna razón, Hollywood ha tratado más a menudo a los radicales extranjeros, especialmente los mexicanos, ya que debemos reconocer que, independientemente de sus méritos artísticos, *Viva Villa* y *Viva Zapata*, afrontan el hecho revolucionario.) A diferencia de *Rojos*, *Bound for Glory* omite las ideas políticas de su protagonista, ignora sus relaciones con el Partido Comunista y nunca menciona su columna semanal en el *People's World* (el diario del Partido Comunista en la Costa Oeste). Guthrie aparece como un hombre del pueblo, el trovador de los emigrantes pobres explotados por grandes terratenientes. Los antecedentes del film son tanto históricos como cinematográficos, ya que podemos afirmar que se trata de una nueva versión de *Las uvas de la ira*. Las ideas de Guthrie son una combinación de las palabras finales de Tom Joad («Siempre estaré allí donde haya un policía golpeando a un hombre») y de los pensamientos del pastor Casey,

* El autor se refiere a las realizaciones de Bo Widerberg (*Joe Hill*) y Giulano Montaldo (*Sacco e Vanzetti*) ambas de 1971. *(N. del t.)*

cuya visión mística del espíritu radical está más cerca del concepto de la divinidad de Emerson que de la dialéctica de Marx.

Hollywood ha tratado el radicalismo casi siempre desde esta óptica. En los años treinta hubo un buen número de films en los que gente sencilla era oprimida por hombres de negocios o banqueros —generalmente interpretados por Edward Arnold, quien acabó siendo la encarnación perfecta del tipo— pero en ellos nunca un auténtico radical organizaba una revuelta. Cualquier conato de rebelión se disolvía en una apología sentimentaloide de las virtudes cristianas de la «gente sencilla», que se organiza, se enfrenta y afronta el futuro con optimismo y fraternidad. Frank Capra fue el maestro del género. *Juan Nadie* y *Caballero sin espada* eran comedias morales en las que el Mal, por grande que fuera su poder, era vencido al final del tercer rollo. Los films sobre el radicalismo de los sesenta eran más complejos en sus planteamientos pero, en esencia, también estaban a la defensiva. En vez de oponerse a determinadas instituciones, el radical se enfrentaba a toda la «sociedad enferma», con lo que el conflicto quedaba difuminado. El apocalíptico protagonista de *Easy Rider* (*Buscando mi destino*) se convierte en un héroe, pero su muerte sin sentido a manos de unos patanes —igual que la brutal paliza de la policía a los estudiantes en *The Strawberry Statement*— es, en última instancia, símbolo de la impotencia de la izquierda.

Comparado con estos films, *Rojos* es una película audaz. Es el primer largometraje de Hollywood que tiene por héroe a un comunista, el primero en señalar la existencia de una cultura bohemia y radical durante los años veinte, el primero en tratar los conflictos que dividieron los movimientos radicales durante la época de la Revolución Rusa y, desde luego, el único en el que una pareja cien por cien norteamericana hace el amor oyendo los acordes de *La Internacional*. Si tenemos en cuenta que el público estadounidense es, en su mayoría, ignorante, indiferente u hostil a todo lo que haga referencia al radicalismo, era obligado dar una imagen —quizá la única hasta la fecha— de la izquierda del país. Esto significa que los contenidos históricos deben ser analizados seriamente y que vale la pena estudiar lo que *Rojos* nos dice del radicalismo norteamericano, de la historia de este siglo y de la naturaleza de la historia.

II

Para analizar *Rojos* como trabajo histórico, debemos empezar con el recurso histórico más evidente que presenta, los testigos. En la película aparecen los comentarios de ancianos, hombres y mujeres con-

temporáneos de Reed, que constituyen la espina dorsal del discurso histórico de la cinta. Gracias a ellos conocemos la vida bohemia de Greenwich Village, las historias amorosas y la práctica del amor libre. Estos fragmentos describen el radicalismo del Sindicato de los Trabajadores del Mundo, el movimiento aislacionista en Estados Unidos, el advenimiento de la Revolución Rusa, los intentos aliados por acabar con los bolcheviques y la represión de los disidentes en el interior del país. Y también ayudan a conformar el relato de las relaciones de John Reed y Louise Bryant y la reflexión filosófica que se desprende de sus agitadas vidas.

Según los críticos, el uso de los testigos es uno de los aspectos más brillantes del film. El único comentario negativo reiterado se refiere a la falta de identificación de los mismos. Se ha sugerido que fue una decisión estética que tenía como objetivo que el film no pareciera un documental. Es posible. Pero si analizamos *Rojos* en su conjunto, encontramos una razón más determinante. Dar el nombre de los testigos hubiera comportado individualizarlos, hacerlos más responsables de sus palabras. Tal y como aparecen en el film, desempeñan un papel similar al del coro griego, que creaba un mundo en el que los personajes vivían su destino. Mantener su anonimato es una técnica pensada para impresionar y seducir al espectador, quien nunca puede saber qué afirmaciones sobre política, arte, sexo o personas son correctas. El film nos deja con la impresión de que los testigos estuvieron allí, que recuerdan los hechos, que vivieron aquellos años y que sobrevivieron a sus compañeros para poder explicárnoslos. Actúan como profesores, como voces del pasado que hablan ora de forma personal y subjetiva, ora impersonal y objetiva.

Cuando en nuestra primera conversación Beatty me explicó su idea de incluir los testimonios de los contemporáneos de Reed, pensé que era una idea genial. De hecho, aún lo pienso. Pero al ponerla en práctica, este recurso aparentemente histórico se transformó en una realidad profundamente ahistórica. Pasando por alto que muchos de los testigos no conocieron ni a Bryant ni a Reed (otro motivo para no revelar su identidad), el problema reside en el uso de sus afirmaciones y en las implicaciones de las mismas. En muchas ocasiones los testimonios de los testigos tienen fuerza, sentido del humor, son claves y enriquecedores, ya que presentan versiones alternativas de idénticos sucesos. Pero en otros casos son confusos y contradictorios.

En personas que rondan los ochenta, esto es normal; la cuestión es que, en este caso, los testigos —o mejor dicho sus memorias— son el armazón histórico sobre el que se sustenta el film (aunque se le han supuesto muchos méritos a Beatty, si nos atenemos a la realidad, en el film no se muestra nada que no se encuentre en libros sobre la

época o sobre Reed y sus amigos). Para aquellos que se preocupan por la historia, en ese uso de los testimonios radica la base del problema. En *Rojos* la memoria equivale a la historia y ambas aparecen como imperfectas. De esta forma, el director puede utilizar las dos. Por ello, al tiempo que juega a ser un historiador, cuando le conviene ignora deliberadamente las técnicas para verificar una afirmación y obvia todos los conocimientos previos al respecto de esa cuestión. Dicho claramente: en última instancia, el uso de los testigos implica que nadie puede saber la verdad sobre Reed y Bryant, por lo tanto, el director puede narrar lo que desee (¡y al diablo con la historia!).

III

Olvidémonos de esa transgresión a uno de los pilares de la historia y veamos qué nos cuenta *Rojos*. Me centraré en lo concerniente a Reed porque aunque haya dos protagonistas principales, el film nunca se hubiera hecho si el periodista no hubiera sido famoso, no hubiese escrito *Diez días que estremecieron el mundo* y no se hubiera convertido en un mártir de la izquierda. Sobre este tema, debo añadir que la idea de que Bryant y Reed tuvieran un protagonismo similar no surgió en ninguna de mis conversaciones con Beatty previas al rodaje. De hecho, no tomó cuerpo hasta que la producción ya estaba en marcha.

Desde los primeros momentos del film, es obvio que John Reed es un hombre que opina y actúa sin seguir las convenciones. Describe la guerra en Europa —en 1915, dos años antes de la entrada de Estados Unidos— como un conflicto de «intereses económicos». En su primer encuentro con Bryant, se pasa toda la noche explicándole la conexión entre guerra y capitalismo (un buen progresista hubiera hecho lo mismo). Casi de forma casual le pide a Louise, una mujer casada, que viva con él. En Nueva York, forma parte de un grupo de activistas residentes en el Greenwich Village. Emplea la mayor parte del tiempo en comer, beber y participar en fiestas, excepto algunas noches que escucha a Emma Goldman —cuyo radicalismo se transforma muchas veces en un acentuado maternalismo— advirtiendo de los peligros inherentes a la entrada de su país en la guerra.

En el transcurso de la cinta parece claro que su transgresión de las normas se corresponde a lo que ha sido dado en llamar radicalismo. Reed conoce las brutales condiciones de trabajo que sufren los obreros industriales (que no se sabe por qué están reunidos en un pajar), aprueba el llamamiento de Big Bill Haywood a la afiliación al Sindicato de Trabajadores del Mundo y defiende a los trabajadores en un choque con la policía, durante el cual es duramente golpeado. Abandona a

un editor liberal que recorta sus artículos («Nadie manipula mis escritos») y se va a publicar al *Masses*. Interrumpe sus vacaciones veraniegas de 1916 en Provincetown para asistir a la convención del Partido Demócrata y vuelve para aburrir a sus amigos con una charla sobre política que dura toda la noche. Cuando se entera de que Louise se entiende con Eugene O'Neill, desestima el hecho —que alguien más burgués hubiera considerado una traición— en nombre de la libertad individual. Cuando Estados Unidos entra en guerra en abril de 1917, se sube a la tarima durante una manifestación para afirmar valerosamente: «Ésta no es mi guerra» y a continuación es encarcelado. Un socialista le explica que en Rusia están sucediendo hechos extraordinarios y, motivado más por sus opiniones contrarias a la entrada de Estados Unidos en el conflicto que por su vocación periodística, viaja hasta allí. Llega justo antes de que estalle la Revolución de Octubre, lanza un discurso de solidaridad con los trabajadores rusos y, durante la agitación de los famosos diez días, se convierte al bolchevismo.

Más o menos todos estos hechos son históricamente correctos. Hay algunas modificaciones en cuanto a momentos y lugares: Reed no supo en 1916 que Louise se entendía con O'Neill (se enteró por rumores tras su separación en la primavera de 1917); si se casó con ella no fue por celos sino porque tenía que sufrir una grave operación de riñón y quería que fuera su heredera legal; no pronunció su maravillosa frase «La lucha de clases mandará al infierno tu poesía» en 1916, sino en 1919 cuando estaba organizando el Partido Comunista del Trabajo; no fue a Francia en 1917 para encontrarse con Louise (fue ella la que volvió a Estados Unidos); y, por supuesto, no pudo ir en tren de Francia a Rusia en septiembre de 1917 pasando por encima de los millones de soldados aliados y alemanes de los frentes (la pareja fue en barco de Nueva York a Noruega).

Dejando estas objeciones a un lado, se puede afirmar que hasta ese momento —y durante la conquista de Rusia de los bolcheviques también— el film se atiene a la vida de Reed. Pero sólo en lo superficial. Por debajo de los hechos que vemos en la pantalla falta algo crucial, la motivación. En ningún momento se explica por qué este brillante licenciado de Harvard, perteneciente a una rica familia de Portland, se adentra en la senda del radicalismo. Quizá esta cuestión no preocupe al gran público, que se conforma con que el héroe defienda sus ideas. Pero esto es clave para entender no sólo la historia sino también los hechos que exponen los fotogramas.

Para explicar la trayectoria de Reed desde Portland hasta su tumba al pie del Kremlin, pasando por Harvard y Greenwich Village, y para darle un sentido a sus creencias y a su muerte, es necesario comprender la época y el ambiente en el que vivió. Y esto no se puede

hacer mediante recuerdos, sino a través de la historia, y sin desechar los aspectos de los cambios sociales que conoció el período. Reed fue un héroe de la cultura de bohemios, artistas y radicales que entre 1910 y 1920 se desarrolló en el Village, que tuvo algunas ramificaciones en otras ciudades norteamericanas y lazos personales con algunos núcleos del otro lado del Atlántico. El protagonismo de Reed —combinación de talento, brillantez literaria y valor humano— recibió un reconocimiento público cuando en 1914 Walter Lippmann publicó en el *New Republic* un artículo titulado «Legendary John Reed». El autor afirmaba —en un tono crítico, admirado e ingenioso a la vez— que cinco años después de graduarse en Harvard, Reed tenía más fuerza que la propia vida; que era un hombre cuyos días fueron una larga serie de vivencias al límite (viajes, amores, huelgas, arte, poesía, prisión, etc.). Otros opinaron sobre su vida más en serio. Cincuenta años más tarde, Louis Untermeyer, editor adjunto de *Masses*, lo definió como «un idealista que combinaba una serena pasión por la verdad con un temperamento exaltado... Jack permanece en mi memoria como la figura más grande de aquella época».[3]

Reed encarna y expresa los valores y los ideales de un tipo de cultura. En los años posteriores a 1910, se codeó, tanto en el Village como en Provincetown y Croton, con la primera generación de la clase media norteamericana que asumió decididamente las doctrinas que se habían desarrollado en Europa durante casi un siglo. Las reivindicaciones intelectuales de esta generación no fueron menores. Criados en los últimos años de la Norteamérica victoriana e inmersos en una sociedad que no veía más allá del capitalismo, la constitución, el cristianismo y una cultura amable, se vieron ante un cúmulo de nuevas ideas sociales, filosóficas y artísticas: la obra de Marx, Freud, Bergson y Nietzsche; las corrientes anarquista, sindicalista y socialista; el modernismo de cubistas, futuristas y fauvistas; las lecturas de obras de Strindberg, Dostoievski y D. H. Lawrence; los atrayentes y perturbadores planteamientos feministas y las teorías relativas al amor libre.

A diferencia de algunos de sus contemporáneos europeos, estos artistas e intelectuales apenas dieron muestras de caer en obsesiones y demás riesgos decadentes. La bohemia en Estados Unidos era demasiado reciente para mostrar dichas actitudes; además, sus integrantes eran lo suficientemente norteamericanos como para mostrar fe en el progreso, para esperar un futuro mejor, en el que las visiones diferentes convergerían en una nueva y perfecta realidad. Utilizaban la palabra «revolución» sin tener conciencia de que implicaba mucho más que

3. Rosenstone, Robert A., *Romantic Revolutionary*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1990), p. 6.

una liberación en el campo del arte, la vida, la economía, la política y las relaciones íntimas. Esta tendencia llegó a ser una costumbre nacional. Fue una época en la que los guardianes de la cultura estadounidense —editores, críticos, profesores, coleccionistas de arte, etc.— se vieron a sí mismos como protectores de un castillo sitiado al mismo tiempo por la vulgaridad de los nuevos ricos y por los patrones culturales de los inmigrantes. En 1913, cuando tenía lugar el Armory Show, el *New York Times* ponía en el mismo cesto a los cubistas y a los terroristas anarquistas. Cualquier ataque de los radicales a alguno de los bastiones era visto como un asalto a todo el orden burgués establecido.

Sobre el tema de la bohemia, creo que los defectos de *Rojos* radican más en lo que ignora que en lo que muestra, más en las conexiones importantes que esconde que en las doctrinas que expresa. La cultura radical bohemia —multidimensional, efervescente y creativa— aparece simplificada. Los amigos de Reed charlan en bares y restaurantes, toman el sol en la playa, usan ropas extravagantes, bailan a menudo y escenifican obras teatrales. Cuando no está con ellos, Reed protesta contra editores, políticos, capitalistas, rentistas y la guerra (después lo hará contra socialistas moderados, la AFL y los miembros del Partido Comunista). Lo que *Rojos* no revela es la conexión entre estas dos realidades, no señala que, además de excelentes juerguistas, sus amigos reflexionaban profundamente sobre arte, política y temas sociales en obras que constituyen un legado de alcance perdurable. La sola enumeración de los nombres de los amigos de Reed es una auténtica crónica de una época muy importante de la cultura norteamericana: Max Eastman, Randolph Bourne, Waldo Frank, Floyd Dell, Edna St. Vincent Millay, Alan Seeger, Crystal Eastman, Susan Glaspell, George Cram Cook, John Sloan, George Bellows, George Luks, Jo Davidson, Robert Minor, Marsden Hartley, Robert Edmund Jones, Eugene O'Neill y Margaret Saner.

Más radical en sus planteamientos que sus compañeros, Reed estaba ansioso por que se produjeran grandes cambios en todos los ámbitos, aunque antes de 1917 no sabía cómo podían llevarse a cabo. Llegó al Village en 1911 con dos deseos incompatibles: convertirse en un gran poeta y ganar un millón de dólares. Se dedicó al periodismo con escasa fortuna, hasta que en 1914 sus reportajes sobre Pancho Villa publicados en el *Metropolitan Magazine* le hicieron famoso. Pero este éxito no se extendió a su poesía y su narrativa (aunque no tenía problemas para vender versos y cuentos menores). Sus mejores narraciones cortas eran de estilo naturalista, como las pinturas de la escuela de Ashcan, que iluminaban y criticaban al mismo tiempo los submundos miserables de las ciudades, prostitutas, policías, timadores y políticos corruptos. Estas obras eran rechazadas por los editores,

quienes las tildaban de «inmorales». Fue la necesidad de publicar este material, más que sus ideas políticas, lo que le llevó al *Masses*. Desde ahí se sumergió en la agitada vida del Village.

Posteriormente Reed declaró: «Para mí las ideas aisladas no significan casi nada... No aprendí de los libros que los trabajadores producen toda la riqueza del mundo y que ésta no va a parar a sus manos.»[4] Pero el contexto social e intelectual en el que vivió ayudó a establecer un paralelismo entre su situación y las condiciones de otros. En ese marco se daban las contradicciones de una cultura comercial, que el propio Reed sufrió (la incompatibilidad de la libertad de expresión y las demandas de un mercado literario definido por los valores de una cultura amable), y las contradicciones del trabajo asalariado (la promesa de la libertad económica frente a la realidad de una opresión insuperable). Reed llegó a la conclusión de que la realidad de un escritor era similar a la de un obrero: su esfuerzo se alquilaba cuando se hacía necesario pero no se consideraba cuando no era del agrado de los editores. De este punto de vista a considerar que la primera guerra mundial era un conflicto entre grupos capitalistas —precisamente los que ahogaban cualquier intento de cambio social y/o artístico— había sólo un paso.

A partir de 1914, Reed era un hombre que buscaba un tema donde volcar sus ideas radicales y su brillantez artística. En 1917 carecía de esperanzas. La civilización, que en los años previos a 1914 había definido como un proceso de «cambio, profundización y refinamiento», estaba sumergida en «el sangriento vendaval de la guerra». El proletariado, que algunos doctrinarios creían que sería capaz de detener el conflicto mediante la revolución, estaba dividido y ciego ante sus propios intereses. En la primavera de 1917, escribió amargado: «No estoy seguro de que la clase trabajadora sea capaz de llevar a cabo la revolución.» A continuación se trasladó a Petrogrado, y vivió las experiencias de aquellos diez días dramáticos y creyó ver encauzadas sus ideas revolucionarias en Lenin, Trotsky y las masas de soldados y trabajadores rusos. El artista y el radical que había en Reed hicieron eclosión. Ya tenía un tema donde volcar su pluma y sus creencias. Por ello no es de extrañar que su primer artículo de fondo sobre la revolución esté imbuido de frases de esperanza casi religiosa: «Este gobierno del proletariado permanecerá... en la historia, será un haz de luz para la humanidad.»[5]

Esta fe fue lo que le sostuvo en los últimos tres años de su vida. Le ayudó a soportar juicios por agitación antigubernamental y malos tra-

4. R. Rosenstone, *op. cit.*, p. 111.
5. *Ibidem*, p. 270.

tos policiales en Estados Unidos de 1918 a 1919, le empujó a acabar *Diez días que estremecieron el mundo* en dos meses y le mantuvo en pie durante las disputas y enfrentamientos (*Rojos* los muestra bastante bien) que dieron lugar al nacimiento de dos partidos comunistas en Norteamérica. Esta fe también sirve para entender mejor la supuesta afirmación de Louise de que, en 1919, Reed estaba ansioso de poder y que había vuelto a Rusia para representar a «treinta hombres que se habían reunido en un sótano». Y la respuesta a esta afirmación la encontramos más tarde, cuando Reed le insinúa a Emma Goldman que, si abandonara la revolución, su vida carecería de significado.

Si la fe de Reed no aparece justificada en el film, se debe a la poca atención que se presta a las cuestiones políticas. Cierto es que Reed nunca abandonó su vocación artística (en la celda de la prisión finlandesa preparó material para dos novelas). En Estados Unidos, la propaganda a favor de la entrada en el conflicto y la represión habían vencido a la bohemia. Mientras amigos como el antiguo pacifista Floyd Dell se habían alistado, el anarquista George Bellows pasó de dibujar carteles anticapitalistas a hacerlos en favor del esfuerzo de guerra. Pero en Rusia aparentemente la revolución había producido un estallido inmenso de creatividad artística. De 1919 a 1920 Reed debatió con Maiakovski y su círculo de poetas y compartió ideas con los artistas abstractos que estaban cambiando las reglas de las artes visuales. Este auge experimental, alentado por el comisario Lunacharski y tolerado por Lenin, parecía la prueba evidente de la idea del Village del paralelismo y la conjunción de los cambios políticos, económicos y artísticos. No importaba que Reed sufriera los abusos de Zinóiev y los repetidos fracasos en la cuestión laboral del segundo congreso de la Internacional Comunista. El estado de los trabajadores era el estado de los artistas. Un sueño hecho realidad.

IV

Las dudas que tuvo Reed casi nunca aparecen en el film. Sobre su adhesión al bolchevismo, Max Eastman afirma: «Para él era una religión»; y en una escena importante Louise intenta que reflexione diciéndole: «Tú eres un artista, Jack.» Pero estas dudas nunca son enteramente desarrolladas. De todas formas, estamos criticando lo obvio, es decir, que el film no es un drama psicológico sobre una persona —sobre sus interrogantes artísticos y políticos—, sino que estamos frente a la historia de una pareja, lo que relega incluso los grandes acontecimientos. El film se centra en Jack y Louise, en su tormentosa historia de amor, en sus separaciones y sus reconciliaciones,

en el conflicto entre sus dos trayectorias profesionales, en el significado de la palabra fidelidad durante una época de liberación y en los problemas de cualquier relación entre un hombre y una mujer que sobrepase los límites estrictos de la familia nuclear burguesa.

En torno a la descripción que hacía el film de esta relación se originó un cierto debate. Hay coincidencia en señalar que Louise es el personaje más interesante —después de todo ella evoluciona y lucha, mientras que John es monolítico de principio a fin—. Pero la cuestión de si *Rojos* es un film profeminista o simplemente una reafirmación velada de los valores masculinos no está cerrada. Los defensores del primer enfoque ven signos de la independencia de Bryant en su relación con O'Neill, su trabajo como corresponsal en Francia, su deseo de ir a Rusia con Reed pero no como amantes, su rechazo a apoyar su vuelta a Moscú en 1919 y su definición —«camaradas»— de la relación que tiene con Reed en su propio lecho de muerte. Quienes sostienen la segunda postura subrayan que su dependencia durante los primeros tiempos en Greenwich Village, su relación con O'Neill, sus celos, su capitulación sexual durante los diez días y su viaje final para estar a su lado son muestras de que el film trata las relaciones de pareja al más puro estilo de Hollywood.

Que la Louise histórica fue inteligente y atractiva es cierto; que discutió con John sobre sus respectivas carreras, también; que se marchó a Francia en 1917 y que deploró su vuelta a Rusia en 1919 es verdad; que él la amó desde la primera semana en que se conocieron y que respetaba —a su manera— profundamente su libertad parece probado por la numerosa correspondencia que se conserva. Pero, como si temiera afirmar que el compromiso político puede hacer que dos personas se amen, *Rojos* realza constantemente la importancia de Louise en detrimento de la de Jack. El film acepta su falsa afirmación de que ella escribía para el *Portland Oregonian* antes de conocerse; omite señalar que fue Reed quien consiguió su trabajo de corresponsal en Francia para la cadena Wheeler; no muestra que durante su separación los dos lo pasaron mal y que ella volvió a Nueva York por él; sugiere que durante la Revolución Rusa su trabajo profesional fue similar, cuando en realidad la lectura de sus escritos reflejan que Louise fue una corresponsal competente que relató acontecimientos trascendentales y Jack un gran periodista en el momento culminante de su trabajo; el film muestra a Louise testificando frente a un subcomité del Senado pero no que Jack hizo lo mismo y que proclamó: «Siempre he defendido una revolución en Estados Unidos.»[6] Por último, no se indica que fue juzgado por sedición junto a otro periodista del *Masses*.

6. *Ibidem*, p. 344.

En la parte final del film, el encarcelamiento en Finlandia de Reed y el dramático viaje de Bryant para reconciliarse, hay más fantasía que realidad. Sugerir como hace el film que Jack huía del Komintern significa ignorar que cuando fue arrestado en Finlandia (en un barco y no en un tren) llevaba consigo 15.000 dólares en diamantes para ayudar al Partido Comunista norteamericano. Durante su estancia en la cárcel se pudo comunicar con ella, pero sólo cuando, una vez libre, le comunicó su intención de volver a Rusia, Louise decidió abandonar Estados Unidos y reunirse con él. Pero sus motivos eran más complejos que el simple altruismo que aparece en la película. Durante la ausencia de Reed, Louise había estado viviendo en Woodstock, Nueva York, con el pintor Andrew Dasburg. Desde el barco —en el que no viajó como polizón, sino como un pasajero más, con su credencial de periodista del grupo Hearst— le escribió a Dasburg que la razón de su viaje era convencer a Reed de que no volviera a Norteamérica porque sería acusado y condenado por actividades antigubernamentales. Sobre su posible vuelta, afirmó: «Nos destrozaría, tú lo sabes, nos destrozaría a los tres.»

No cabe la menor duda de que ir a Rusia representaba un peligro, pero ni el temor a una posible congelación o a romperse una pierna en la nieve hubieran detenido a Louise, quien entró en el país en agosto. Su encuentro con Reed no sucedió tal y como aparece en la escena de la estación. Antes de ir a Bakú el 25 de agosto, Reed recibió un telegrama en el que Louise le anunciaba que estaría en Moscú a su vuelta. El 25 de septiembre, se encontraron en el hotel donde Louise estaba alojada y pasaron diez días maravillosos hasta que él cayó enfermo de tifus. Durante este último episodio de su historia de amor, parece bastante improbable que Reed le comentara algo de la joven rusa con la que se acostaba durante su separación.

V

Como cualquier obra de arte, *Rojos* es algo más que la suma de sus partes. A pesar de sus omisiones, errores y condensaciones, el film contiene bastante más información histórica que la mayoría de los largometrajes de Hollywood. Es el primer film norteamericano que muestra a un comunista como una persona decente; el John Reed de Warren Beatty es un joven agradable, con un sentido notable de la moral y la honradez y con un aire de ingenuidad. Su carácter tiene raíces en la literatura y los estereotipos. El Reed de la película es una encarnación del típico modelo norteamericano del hombre de la frontera, una reencarnación de John Wayne. Fuerte y deci-

dido en el mundo masculino, con respecto a las mujeres suele ser inmaduro, tímido y simple (a pesar de su intensa vida sexual, siempre apuntada pero no claramente mostrada). Reed consigue que el radicalismo sea aceptable, convirtiéndose en una especie de izquierdista Archie Bunker.* Si Bunker era un fanático simpático, Reed es un comunista agradable (antes de su estreno oficial, Beatty hizo un pase en la Casa Blanca para el presidente Reagan, quien alabó el film aunque le desagradó que no tuviera un final feliz).

Críticos situados a la izquierda del espectro político saludaron a *Rojos* como un cambio, positivo, del cine de Hollywood. Publicaciones como *Nation* o *Progressive* publicaron artículos elogiosos y el diario *In These Times* afirmó que «hace que el socialismo parezca sexi». No hay duda de que gusta tener como héroe a un histórico, un verdadero radical. Pero estamos frente a una gran ironía. La izquierda está tan desesperada por tener héroes en los medios de comunicación que ni pestañea ante las tergiversaciones de su, por lo general, ignorada historia.

Durante años, los radicales han desenmascarado la ideología de la libre iniciativa y en círculos intelectuales se ha desarrollado una aplicación generalizada de la teoría de hegemonía cultural de Antonio Gramsci a una gran variedad de situaciones. ¿Y qué es *Rojos* sino un perfecto ejemplo de esta hegemonía? Especifiquemos. *Rojos* no es una obra de ficción sino una sutil recreación de la historia. Humaniza a un héroe radical situando su vida amorosa como eje central (lo que en el caso de Reed plantea grandes problemas, ya que en su único intento de escribir una autobiografía, para uso particular, sólo le dedica un par de frases a sus experiencias amorosas, incluida Louise). El film trata el radicalismo y la revolución lo suficiente para hacerlos parecer serios, pero desde luego no lo bastante como para informar de qué son y qué implican realmente. Tampoco, por supuesto, subraya que el conflicto del Reed histórico —que no fue el del amor frente a la revolución, sino la lucha entre las propias ambiciones e ideas y la economía de mercado— sigue estando presente hoy en día.

De hecho, no podemos encontrar un mejor ejemplo de este dilema que el propio film. Un actor inmensamente rico y popular le da vuel-

* Archie Bunker era el personaje central de una serie televisiva que se mantuvo en antena durante más de 20 años, *All in the Family*. Era un nacionalista hasta el delirio que despreciaba a negros, latinos, judíos, homosexuales, mujeres, *hippies* y estudiantes. A pesar de esta actitud era un personaje gracioso ya que se transformaba en una caricatura de las actitudes racistas. También era un personaje enternecedor, ya que al final siempre acababa cediendo ante los deseos de su mujer y su hija. Así, los espectadores tenían la sensación de que no podía ser tan malo como parecía. El autor considera, por tanto, que igual que Bunker se presentaba como un fascista entrañable, Warren Beatty, como Reed, aparece como un comunista entrañable. *(N. del t.)*

tas durante diez años a la posibilidad de hacer un film sobre un radical. Cuando por fin lo hace, la historia se narra dentro de los límites cinematográficos tradicionales que centran la acción en un héroe. La política y el arte dejan paso al amor. De este modo, todo el tiempo nos encontramos con situaciones de comedia romántica: el perrito que sube las escaleras cada vez que Jack y Louise están en la cama; Reed derramándolo todo al hacer la cena, golpeándose la cabeza con una lámpara en Petrogrado o explicando un chiste que no hace reír a nadie. Así, también nos encontramos con el viaje al estilo del *Doctor Zhivago* y una reunión lacrimógena. Afirmar, como algunos lo han hecho, que esto es necesario para un film de gran presupuesto y para atraer al público, sólo refuerza mi hipótesis. Por su longitud, el tema tratado y el enfoque, da la sensación que Beatty deseaba hacer un film para pasar a la inmortalidad, crear un trabajo sobresaliente al estilo de *Ciudadano Kane*. Su incapacidad para lograrlo pone de relieve la hegemonía de los valores comerciales.

De ninguna manera estoy acusando a Beatty de cobardía. Simplemente considero que él también está atrapado por los límites y usos de nuestra cultura (lo que incluye la recaudación, pero que no es sólo monetaria). Una vez en mi presencia, Beatty dijo algo como: «Nadie sabe realmente lo que es la historia.» Ingenuamente interpreté que era una profunda afirmación sobre la multiplicidad de interpretaciones inherentes a cualquier situación histórica. Estaba equivocado. Esa frase implica una gran fascinación frente a la historia y el miedo a su poder de juzgarnos. No importa que el film muestre una ambivalencia notable frente a su tema central. No importa que sea necesario domesticar e ironizar sobre John Reed. Tomarse en serio la vida y muerte de Reed implicaría visualizar nuestras preocupaciones económicas tal como son y reconocer que *Rojos* cede ante los prejuicios y expectativas del gran público y evita los riesgos que el verdadero arte debe asumir. Creo que John Reed hubiera entendido los fallos de *Rojos*, pero no los hubiera perdonado.

Esta severa crítica no va dirigida únicamente al director. Beatty prestó un gran servicio. Nos mostró a un héroe radical desde una visión histórica, también radical, como nunca antes se había hecho en Estados Unidos. Si el film es apreciado por mucha gente de diversa índole, posiblemente se deba a que todos queremos ser un poco radicales y aventureros, pero vivir bien y sentirnos seguros. También John Reed. Pero en su vida llegó un momento en que no pudo conciliar estos deseos contradictorios. Atrapado por sus creencias, sus ideas le llevaron a militar activamente contra la guerra, a desilusionarse de su propio país y, finalmente, a morir como un héroe soviético. Fue un hombre que conoció el sabor de la fama, pero prefirió el de la verdad.

La metáfora de *Rojos* se ilustra en la escena en la que Reed persigue un tren militar que no llega a alcanzar. Es la primera y única imagen de su estancia en México, y se repite en Rusia justo antes de su última reunión con Louise. En el film —como en la realidad— Beatty/Reed logra alcanzar el tren en Rusia pero no en México. Creo que esta escena, de forma inconsciente, hace más referencia al film en su conjunto que a la propia trama. En realidad, Reed halló su tren, su causa y su revolución; cuando la encontró, ni el amor, ni el deseo de escribir, ni el temor a la burocracia que empezaba a asfixiar la revolución le hicieron retroceder y volver a su anterior vida.

El director es más ambivalente en cuanto a sus propios logros. La historia de John Reed es el tren de Warren Beatty; lo estuvo persiguiendo durante una década y a pesar de la lograda y necesaria complejidad de *Rojos* no parece que lo cogiera. Una pista para entender este fracaso debemos buscarla en las raíces de nuestra cultura, concretamente en las palabras de Thomas Jefferson al afirmar que el orden social norteamericano estaba dedicado a la búsqueda (¿más que a la consecución?) de la felicidad. Esta idea imbuye las ideas religiosas de nuestra tradición, la noción de que la felicidad externa es un fenómeno banal, que la verdadera felicidad sólo puede crecer en nuestro interior («el reino de Dios está en nosotros mismos»). Aceptar esta verdad puede afectar a nuestras metas y resquebrajar la idea que los buenos norteamericanos —especialmente actores y actrices— han interiorizado de que la fama y la fortuna son sinónimos del amor. El dilema, entonces, no es sólo de Warren Beatty o John Reed. En su sentido más profundo, los problemas de *Rojos* con la historia son, en realidad, los problemas del pueblo norteamericano.

Capítulo 4

THE GOOD FIGHT

HISTORIA, MEMORIA Y DOCUMENTAL

Este texto fue escrito para un simposio organizado por la Smithsonian Institution de Washington D.C. en diciembre de 1986 para conmemorar el cincuenta aniversario de la Guerra Civil española. Tuve que presentar y, tras su exhibición, comentar The Good Fight, *un documental sobre los norteamericanos que lucharon como voluntarios en la Brigada Lincoln. Éste fue el tema de mi primer libro,* Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War. *Colaboré como asesor en el film y, cuando el dinero se agotó, escribí de forma desinteresada el texto narrativo de la cinta. Decidí no alabar el trabajo de los cineastas sino señalar algunos de los problemas y de las limitaciones que tiene el medio que habían usado: el documental con testigos y con imágenes de la época. Fue mi segundo artículo sobre cine e historia y se aprecian las certezas alcanzadas por un historiador positivista que empieza a reflexionar sobre aspectos teóricos de cómo el cine (re)crea el pasado.*[1]

Cuesta trabajo definir este film. Especialmente con palabras. He llegado a esta conclusión porque en numerosos actos con motivo del cincuentenario de la Guerra Civil española y, por tanto, de la Brigada Lincoln, he tenido el honor de hablar después del pase de *The Good Fight*. En todas las ocasiones mis palabras me han parecido terriblemente superfluas y totalmente irrelevantes en comparación con la experiencia emocional que uno tiene sobre aquella contienda tras haber visto durante una hora y media las imágenes y los recuerdos de los veteranos del conflicto. Y cuando, como hoy, hay veteranos entre los asistentes me doy más cuenta aún de la dificultad de lograr una adecuación entre el lenguaje y la imagen, la memoria y la historia, lo que decimos y lo que hacemos.

1. «*The Good Fight*: History, Memory, Documentary», *Cineaste*, 17: 1 (1989), pp. 12-15.

Antes de entrar a analizar el film como historiador, querría manifestar mi más profunda admiración y respeto por los hombres que lucharon en España y por los cineastas que invirtieron cuatro años de sus vidas para escribir, financiar y producir esta película. Tanto unos y otros han sido y son, cada cual en su contexto, personas audaces que se entregaron con lo mejor de sí mismas a una causa; ambos han influido en nuestra idea del pasado, especialmente de la Guerra Civil española. Pero (y ustedes sabían que habría un pero) como historiador que ha escrito sobre la Brigada Lincoln y que ha asimilado ciertos patrones de la historia escrita que le enseñan a no relegar ciertos datos, a no ignorar aspectos desafortunados o, simplemente, a no reducir un tema complejo a una simple explicación; y como alguien que está muy interesado en las representaciones de la historia en los medios audiovisuales, voy a intentar no sólo hablarles de *The Good Fight* sino también a plantearles algunas preguntas sobre cómo se debe exponer al pasado.

Como todos los intentos serios de representar el pasado, implícitamente este film plantea una serie de cuestiones importantes: ¿por qué estudiar la historia? ¿Por qué este suceso en particular? ¿Cuál es la finalidad de este trabajo histórico? Estas preguntas nos alejan de España, pero son necesarias para saber qué tipo de historia nos presenta el film. Mi idea es que el porqué de nuestras investigaciones condiciona lo que encontramos en el pasado y cómo lo reconstruimos. Esto es verdad tanto para los académicos como para los realizadores cinematográficos; pero los historiadores trabajan en un medio con sus propios fines, o, mejor, un medio que hace que todos ellos acepten reglas positivistas similares para reconstruir el pasado, mientras que los directores son más libres para personalizar sus trabajos. Estudiado desde este punto de vista, debemos concluir que *The Good Fight* es un homenaje histórico, homenaje a un cierto tipo de ideas y a una tradición en la que los realizadores se incluyen. Este deseo de homenajear no es un factor neutral. Implica decisiones estéticas que determinan el film y que ayudan a conformar su estructura y su mensaje.

Los realizadores del film no empezaron —como yo hice en 1963 cuando recién licenciado empecé a trabajar sobre la Brigada Lincoln— recopilando todo lo que pudieran sobre los voluntarios norteamericanos en España para después plasmarlo en una narración histórica. Ellos no tuvieron que mostrar aspectos sobre la Brigada Lincoln que no les gustaban pero que debían ser tenidos en cuenta, porque cierto concepto de verdad es más importante que cualquier concepto del homenaje. (Además, yo tenía que enfrentarme a un tribunal frente al que demostrar y justificar las afirmaciones de mi tesis.) Pero sería un error afirmar que los realizadores ignoraron o hicieron desa-

parecer datos desagradables conscientemente. Lo que hicieron es actuar de acuerdo con los códigos de una profesión que no es la de historiador; tomaron decisiones como cineastas, no como académicos. Al igual que los historiadores que tienen que tratar con mucha información, debían ser muy selectivos en el material que usaban. Tendieron, lógicamente, a tomar decisiones bajo la premisa de alcanzar no una verdad escrita sino una verdad fílmica. Una verdad que se asienta en la idea de que todo aquello que no puede ser explicado en imágenes o que ralentiza el *tempo* que proporcionan los 24 fotogramas por segundo, destruirá cualquier verdad ya que el film aburrirá y reducirá el número de espectadores.

Mantener la atención. Ésta es, después de todo, la verdad del cineasta y hacia ese objetivo está orientado sobre todo su esfuerzo. Así que después de leer sobre España y los brigadistas norteamericanos, después de hablar con algunos expertos en el tema y de tener un esquema de cómo sería el film, los realizadores de *The Good Fight* buscaron a los veteranos que hablarían delante de la cámara. Tenían una idea del tipo de personas que querían. Seguro que saben al tipo de persona al que me estoy refiriendo porque es idéntica en todos los documentales. Las personas que hablan en un documental deben tener rostros fotogénicos y voces interesantes, recordar un montón de buenas anécdotas, tener prestancia delante de la cámara y, sobre todo, carisma. En definitiva, que deben tener las cualidades que asociamos a las estrellas de Hollywood. Además, para este tipo de documentales deben —como las unidades del ejército norteamericano en las películas sobre la segunda guerra mundial— ser representativos de toda la población y *no únicamente* de la brigada (lo que en este caso significa escasa presencia de mujeres y negros).

Cualquier historiador tradicional que trabaje de esta manera sabe que deberá afrontar problemas, pero antes de mencionar alguno de ellos, querría especificar lo que el documental hace. *The Good Fight* nos muestra «la carne» de la historia. Nos presenta a un grupo de individuos muy interesantes y nos permite oír sus recuerdos sobre los años treinta y la Guerra Civil española que humanizan lo que no son más que una serie de vacías abstracciones en algunos libros de historia. (El cine, por su propia naturaleza, usa imágenes de lo concreto, nunca generalidades, por ello nos impacta tanto.) El documental defiende la tesis de la necesidad de una militancia política y de su eficacia; insinúa que batallas que parecen perdidas pueden, de hecho, ser ganadas con posterioridad; afirma su fe en la continuidad de las luchas por una mayor justicia social mediante el paso que hace del «estuvimos allí» al «estamos aquí» y, finalmente al «estaremos allá». Además, proporciona una introducción a la historia de un tema bas-

tante desconocido en las escuelas y en los medios de comunicación norteamericanos. Sin duda, *The Good Fight* ha conseguido que mucha gente conozca este hecho de nuestro pasado reciente. Así pues, ha sido, y será, un vehículo de enseñanza.

Independientemente de estas virtudes, *The Good Fight* plantea varios problemas de fondo desde el punto de vista del historiador que trabaja con palabras. Algunos son comunes a los documentales históricos, problemas consustanciales a todos los films que se basan en los testimonios de personas para reconstruir el pasado y en imágenes de archivo para ilustrar sus recuerdos. Gracias a su narración coherente y a sus excelentes características técnicas y artísticas, *The Good Fight* es, desde mi punto de vista, uno de los mejores documentales de su estilo. Por ello, plantear y analizar sus problemas y carencias, es, en buena medida, hacerlo de todo un género.

He aquí algunas cosas que la película no hace: no analiza la realidad política de Norteamérica durante la Depresión aunque hace aseveraciones sobre la misma. No plantea la complejidad de la vida política española durante la guerra, especialmente las profundas y fatales diferencias entres los diversos partidos que configuraban el Frente Popular. La trama no abandona los confines de la memoria, lo que significa que utiliza la narración sólo cuando es inevitable o para contextualizar recuerdos. Utiliza muy pocos documentos de la época —los años treinta— para explicar qué pensaban los voluntarios en aquellos días, lo que proporciona un papel exclusivo a lo que recuerdan de la guerra cuarenta años más tarde. Muestra una selección de voluntarios sin dar cifras reales sobre qué tipo de personas fueron a luchar en favor de la República española, es decir, evita dar una explicación socioecónomica, política o psicológica sobre el porqué de su alistamiento. Señala lo que los norteamericanos pensaban de España, pero de ninguna manera se plantea la cuestión contraria: ¿qué pensaban los españoles de los norteamericanos y de los voluntarios extranjeros en general? Evita totalmente cuestiones espinosas como la deserción, la disciplina, los batallones de trabajo y el terrorismo estalinista en la Brigada Lincoln contra los trotskistas, por otra parte muy escaso, como demostré en mi tesis.

The Good Fight no plantea estos aspectos fundamentalmente por tres razones: 1) porque la presencia de testigos privilegia la memoria (y la nostalgia) en detrimento de la historia; 2) porque no se plantean preguntas a los testigos y nunca se comentan sus opiniones, tanto si son erróneas como faltas de rigor; y 3) porque los realizadores rechazan profundizar cualquier aspecto, por importante que sea, por miedo a ralentizar el ritmo y/o aburrir al espectador. De hecho, este tercer planteamiento engloba los dos previos. Al permitir que los testigos

digan lo que quieran no sólo de sus experiencias personales sino sobre hechos o temas generales sin cuestionar nunca su grado de veracidad, el film atrae nuestras simpatías hacia los testigos como protagonistas de la historia. Esto significa que un número importante de los problemas históricos que plantea el film se derivan de la ideología con que está hecho este excelente documental, que no está tan alejada de la habitual en los buenos films convencionales. También implica que los realizadores comparten la creencia de que el pasado puede hablar por sí mismo.

Permítanme que ilustre lo que he dicho con un ejemplo. Una de mis preocupaciones desde el inicio fue que se simplificara o ignorara la compleja situación política de España y, en concreto, de la izquierda. También creía que era importante que se incluyeran algunos comentarios sobre aspectos de la disciplina, la deserción y el posible terrorismo estalinista en las filas de la brigada norteamericana. Aunque me lo prometieron repetidas veces, los directores nunca abordaron estos temas. Mi último intento para que los incluyeran lo realicé cuando estaba escribiendo la narración, que escribí después de que el film ya estuviera montado, cuando quedó claro para todo el mundo que no se entendía únicamente con los testimonios de los antiguos veteranos. En ese momento mi opinión se vio invalidada por los siguientes planteamientos: los directores no podían encontrar imágenes para ilustrar dichos temas y estaban preocupados por si el film se ralentizaba demasiado por excesivas explicaciones; además, los temas eran demasiado complejos para ser sintetizados y el film —como la mayoría de los documentales— tenía tanto material que corría el riesgo de ser excesivamente largo. La decisión de sacrificar la complejidad en beneficio de la acción subraya una regla del género: el documental está sujeto a la doble tiranía —al criterio rector— de la necesidad de imágenes y del movimiento continuo. ¡Y ay de aquellos aspectos de la historia que no puedan ser ilustrados o resumidos!

Estas críticas las hago sin acritud. Como ya he señalado anteriormente, *The Good Fight* es un excelente ejemplo de una clase de documental. Pero no puede escapar a la crítica histórica aunque, por supuesto, no con los patrones de la historia impresa. Es un tipo de historia visual; es, en definitiva, historia como homenaje. La finalidad de este tipo de largometrajes no es el análisis o la teorización, no es el engarzar todos los hechos e interpretaciones en una narración lógica y convincente, sino evocar la emoción, subrayar la fuerza del individuo, la magia de la memoria visual y oral para acercarnos a un pasado y a unos personajes pretéritos para así poderlos «vivir», compartir e, incluso, admirar. Nadie puede negar que *The Good Figth* nos

hace revivir los sentimientos y la pasión que debieron tener los voluntarios y nos permite ver que esa pasión puede durar toda una vida.

Y como es un film excelente, aún anhelo que se hubieran afinado determinados aspectos: un mayor contenido intelectual, más atención a la complejidad de la historia, la conciencia, por parte de los directores, de que no estaban filmando la historia sino recreándola. Me gustaría, por ejemplo, que el film reconociera que las relaciones entre los recuerdos de los veteranos y las imágenes de España son problemáticas, fruto de una elaboración posterior. Querría que el film cuestionara la simpática simplicidad de los recuerdos de los veteranos; que los presentaran con toda su complejidad de seres humanos y que, ocasionalmente, se les pusiera entre la espada y la pared para señalar los errores, las lagunas y las dudas que seguro tienen. Desearía que el documental hubiera explorado todas las facetas políticas en su complejidad, en vez de haberlas reducido a una cuestión de buenos y malos (por cierto que entre los buenos también había sombras). Finalmente, me hubiera gustado que *The Good Fight* admitiera sus propias limitaciones. Admitir que únicamente es una introducción a la historia de la Brigada Lincoln.

¿Cómo se puede hacer esto en un film? Se puede y se ha hecho. Desde los sesenta, algunos directores —el más conocido es Jean-Luc Godard— han encontrado vías para evitar una narración lineal con un final emotivo y feliz (de hecho, los más radicales afirman que este tipo de final es una parte sustancial de un arte reaccionario que no hace más que reconciliar a la gente con un orden social injusto). Aunque no puedo precisar cómo deberían aparecer en la pantalla los temas que he comentado, he aquí algunas posibilidades: una narración que no intente ser omnisciente, sino que plantee preguntas, incluso a sí misma. O que incite al espectador a plantearlas, algo como: «Escuchen, no crean que están viendo el pasado tal como fue y que conocerán toda la historia viendo este documental. La historia es mucho más compleja de como la presentan los documentales, incluido éste. Estamos hablando de millones de personas y de no pocas cuestiones, ¿cómo las podemos comprimir en noventa minutos?, ¿o en noventa horas? Hay personas que han dedicado toda su vida a estudiar este tema, ¿cómo podemos sintetizar sus conocimientos e ideas en un espacio tan corto de tiempo? En este film vamos a brindarles un trabajo de tres personas que nacieron mucho después de que sucedieran los acontecimientos y que carecen de una formación histórica académica. Nuestras motivaciones son puras y hemos trabajado en este puñetero documental seis años y nos hemos dejado la piel. Pero será mejor que no confunda el objeto de nuestros cuidados y mimos con la exactitud histórica. Si este tema les interesa —y creemos que debe-

ría— lean algunos de los libros que se han escrito (aquí se podría incluir una lista). De esa manera empezarán a tener una idea de todos los hechos y aspectos que no hemos podido incluir en el film. Y empezarán a aprender algo, no tan sólo a sentir emociones sobre la Brigada Abraham Lincoln y la Guerra Civil española.»

Esta explicación en un documental sería un tanto radical (por cierto que se ha hecho, vean si no *Far from Poland*, el documental sobre la «historia» de Solidaridad). Como todos los actos radicales, implicaría asumir un riesgo: la posibilidad de perder al espectador condicionado por la estética de Hollywood; un público que, en general, prefiere la nostalgia a la historia, la emoción a la razón. Que no se me mal interprete: no quiero censurar la catarsis emocial que puede proporcionar un film, pero tampoco deseo que se confunda con otra cosa. *The Good Figth* es un complemento maravilloso a los libros sobre la Brigada Lincoln, pero sus verdades —como en la mayoría de los films— apuntan al corazón y no al intelecto.

Capítulo 5

JFK

HECHO HISTÓRICO / FILM HISTÓRICO

En 1989 la American Historical Review *me pidió que iniciara una sección fija dedicada a críticas de films. Algunos historiadores plantearon objeciones a esta intrusión de la ficción audiovisual en el mundo de la historia académica, pero en general la sección ha tenido éxito, especialmente entre los historiadores más jóvenes. Ha sido tan popular que, en 1993, el film histórico más importante del año,* JFK, *no fue tratado en la revista, pues se prefirió organizar un foro en torno a él. Mientras otros estudiosos usaron el film como punto de partida para sus apreciaciones sobre Kennedy, Oswald, la homofobia en Norteamérica (y los sospechosos habituales), yo me centré en el género, en* JFK *como un trabajo histórico dentro de las normas de los films dramáticos tradicionales.*[1]

Para los interesados en los films históricos, la conmoción provocada por *JFK* en los medios de comunicación nos es familiar. Críticas de que el film tergiversa y falsifica la historia; acusaciones contra el director Oliver Stone por mezclar verdad y ficción, hechos demostrados y especulaciones; acusaciones por crear personajes que nunca existieron y episodios que jamás ocurrieron. En resumen, las típicas críticas que siempre se formulan cuando un film histórico aborda un tema delicado. Con *JFK* la controversia es particularmente acalorada tanto por el tema como por el tratamiento. El film golpea doblemente: uno de los directores estadounidenses más populares no sólo explora el tema más vivo de la reciente historia norteamericana, sino que lo hace mediante una excelente película (quizá el golpe sea triple), que se muestra sumamente crítica con las principales instituciones gubernamentales.

1. «*JFK*: Historical Fact / Historical Film», *American Historical Review*, 97 (abril 1992), páginas 506-511.

Las críticas sobre el mal uso de la historia en el film parecen basarse en dos premisas: la primera, que un film histórico no es más que un fragmento de historia escrita plasmado en imágenes y, por lo tanto, está sujeto a las mismas reglas; la segunda, que un hecho es un hecho y que la historia no es más que una recopilación organizada de los mismos. Los que escribimos historia deberíamos cuestionar dichas afirmaciones. Por lo menos hemos de tener presente que los «hechos» nunca se sustentan por sí mismos, sino que constituyen parte de un *corpus* de estudios donde se encuadran. Esto significa que para evaluar cómo utiliza los hechos (o la información) una obra o cómo evoca el pasado, debemos investigar los objetivos, los procedimientos y las posibilidades del proyecto histórico en que dichos hechos aparecen.

Toda esta explicación viene a cuento para afirmar algo simple pero importante: un film no es un libro. Para juzgar la contribución de un trabajo como *JFK* es preciso entender qué es lo que puede hacer una película histórica.

Como film dramático, *JFK* supone una forma que ha sido prácticamente inexplorada. Ni los historiadores, ni otros estudiosos han reflexionado sobre varias cuestiones básicas: las posibilidades y las normas de la historia al ser representada en un medio audiovisual. Los comentarios sobre films históricos en artículos y críticas responden siempre a planteamientos individuales. Nadie ha respondido aún a las siguientes preguntas: ¿qué tipo de conocimiento o comprensión puede proporcionar un film histórico? ¿Cómo lo podemos situar en relación con la historia escrita? ¿Cuáles son sus responsabilidades respecto del «hecho» histórico? ¿Qué nos puede decir del pasado que no lo pueda hacer la palabra?

Estas cuestiones son demasiado complicadas para responderlas aquí, pero es preciso tenerlas presentes. Mi objetivo en las siguientes páginas no es tanto analizar las contribuciones y las lagunas del film, como estudiarlo en el seno de su tradición. Quiero situar *JFK* dentro de la estela de los films históricos. Al situar la película en ese contexto, vemos que los «errores» (si uno los quiere calificar así) no son atribuibles al director sino fruto de los condicionamientos del medio y del tipo de film que el director ha decidido realizar. Por otra parte, las contribuciones (si las queremos considerar así) del film derivan menos del tipo de film genérico que de los métodos escogidos para su realización.

No hay una única manera de plasmar la historia en imágenes. La división tradicional entre obras de ficción y documentales es cada vez menos importante como algunos films recientes (incluido *JFK*) han evidenciado. Mi propia investigación sugiere que la historia en imá-

genes es susceptible de adoptar diferentes formas. *JFK*, a pesar de algunos elementos típicos del documental, se inscribe en los films más populares, en las películas al estilo de Hollywood. Este tipo de film está constreñido, como los estudiosos del medio han señalado, por varias normas ocultas, entre las que destaca su aspiración a hacernos creer que lo que vemos en la pantalla es verdad. Con este fin, utiliza un lenguaje determinado, una omnisciencia camuflada, un montaje y un sonido diseñados para que la pantalla parezca una ventana abierta a la «realidad».

Junto con el «realismo», para entender el film histórico tradicional conviene tener presente otros cuatro rasgos fundamentales:

1. La historia al estilo de Hollywood se estructura como una narración con inicio, desarrollo y final; una narración que tiene un mensaje moral que casi siempre da una visión progresista de la historia.
2. La narración es cerrada, completa y, en última instancia, simple. No muestra visiones alternativas; la aproximación a la manera de *Rashomon* es impensable en este tipo de trabajos.
3. La historia es una trama de individuos, generalmente heroicos, que normalmente llevan a cabo actos extraordinarios para el bien de otros, cuando no de toda la humanidad (incluido el espectador).
4. Las cuestiones históricas son personalizadas, emocionalizadas y dramatizadas ya que el film apela a nuestros sentimientos como un modo de ampliar nuestro conocimiento o modificar nuestras creencias.

Estos elementos nos ayudan a explicar *JFK*. La película no trata del presidende Kennedy sino de Jim Garrison, un héroe, un luchador, el incorruptible investigador que desea desentrañar el asesinato de Kennedy y su aparente encubrimiento no sólo para él, sino para su país y sus tradiciones, es decir, para el público norteamericano. Quizá más que ningún otro, este film nos bombardea con datos, algunos en *flashbacks* en blanco y negro que ilustran el avance de la investigación, sus vacilaciones y sus contradicciones (tantos datos se suministran que el espectador tiene dificultades para asimilar todos los aspectos mostrados). Pero pese a estas características, la línea argumental de la narración es cerrada, conclusiva y el mensaje moral claro: el asesinato fue resultado de una conspiración en la que estaban involucrados los órganos y los máximos responsables del gobierno de Estados Unidos; el objetivo del asesinato fue suprimir a un presidente que deseaba frenar el complejo militar y acabar con la Guerra Fría, y los fascistas responsables del asesinato y su encubrimiento son una clara

y constante amenaza para lo poco que queda de la democracia norteamericana.

Lo diré de forma bien simple: si las normas de los films históricos tradicionales dificultan la recreación de un pasado según las normas por las que juzgamos la historia escrita, otros factores la imposibilitan del todo. No es sólo que la mayor parte de la información del pasado nos llega a través de la palabra —por lo que el realizador debe dedicar gran parte de su esfuerzo a hacer una traslación de un medio a otro, intentando encontrar un equivalente visual a una evidencia escrita—, sino que el film histórico estándar debe basarse en la ficción o la invención desde el detalle más pequeño hasta el acontecimiento más importante (los historiadores, por supuesto, no aprueban la ficción, aunque ocultan que el pasado no puede ser explicado mediante una narración lineal).

La invención es necesaria al menos por dos motivos: la propia estructura dramática y la necesidad de especificidad de la cámara. El drama exige la invención de episodios y personajes porque los acontecimientos históricos raramente ocurren en el orden, la forma y la intensidad convenientes para mantener al público en sus asientos. La invención se utiliza para muchos fines: mantener el hilo de la narración así como el de la intensidad de las emociones y simplificar acontecimientos complejos en una estructura que pueda adecuarse a los límites del tiempo fílmico. Cuando el guionista de *JFK* crea un fascista, un preso homosexual llamado Willie O'Keefe que da detalles esclarecedores a Garrison de las relaciones de Clay Shaw con Oswald o inventa un «Garganta Profunda» (Donald Sutherland) en Washington para ayudar a Garrison a dar sentido a todas las pistas e informaciones que ha ido recopilando, se tiene la sensación de que Oliver Stone no está sino creando una vía plausible y dramática de condensar los numerosos datos y pistas que le llegan al fiscal.

La invención que exige la cámara puede ser un factor no tan importante, pero en ningún caso menor para entender el film histórico. Consideremos, por ejemplo, algo tan simple como el mobiliario de una habitación donde trabaja un personaje histórico, la oficina y la sala de reuniones de Jim Garrison o el apartamento de Clay Shaw. O piénsese en las ropas que los personajes llevaban o las palabras que dijeron. Todos estos elementos pueden ser representados de forma aproximada, pero nunca literal. Lo que nos dicen es: «así es más o menos como debía ser la habitación de Garrison en 1966, o así eran las prendas que ese personaje pudo haber llevado, o éstas podrían ser las palabras que él o ella dijo».

Sucede algo similar con los personajes. Y no me refiero únicamente a la elección de los actores. Incluso los personajes históricos

adquieren un elevado grado de ficción en la pantalla. Que un actor interprete a alguien ya es una ficción. Si la persona es una figura histórica como Garrison, e incluso si el actor se parece al personaje (lo cual no ocurre en *JFK*, ya que Kevin Costner no se parece nada al Garrison real, quien a su vez tampoco se asemeja a Earl Warren, el personaje que interpreta), el film intenta decirnos lo que no se puede decir: no sólo que así era el personaje, sino que así se movía, andaba y hablaba (incluyendo el timbre de su voz).

Lugares y ropas, aspecto físico y voz de los personajes, analizar un film histórico es ir viendo cómo estas pequeñas ficciones se van transformando en invenciones mayores. Ni las más diminutas ficciones son irrelevantes, a condición de que la historia mantenga un nexo con el significado de los hechos pretéritos. En un medio en el que la concreción visual es crucial para el conocimiento, esas ficciones omnipresentes contribuyen al mensaje del film, lo que incluye su sentido histórico. Debemos, pues, incluir aquí ese elemento extrahistórico e inefable que es el aura de los actores famosos. Una estrella como Kevin Costner, al ser aún reciente el recuerdo de su galardonada *Bailando con lobos*, es imposible que desaparezca en un personaje como Garrison. De sus films anteriores arrastra, para muchos, un aire de honrado norteamericano, el héroe de guerra que hace poco más de un siglo criticaba el creciente militarismo en Estados Unidos.

Al igual que un libro de historia, un film histórico —a pesar del deseo de «realismo« de Hollywood— no es una ventana abierta al pasado sino una reconstrucción del mismo; al igual que un libro, una película toma hechos pretéritos de un abanico de posibilidades que se inscriben en una tradición determinada. Ni el escritor ni el director se plantean realmente la literalidad histórica. No importan los esfuerzos del director en tal sentido, un film sólo puede señalar algunos hechos del pasado; en el mejor de los casos, nos puede aproximar a momentos históricos, pero no los puede repetir. Como el libro, el film se servirá de los datos para crear un trabajo histórico, pero estos datos serán siempre una muestra reducida y concentrada; dado el límite temporal cinematográfico, nunca podrá proporcionar más que una fracción de los datos empíricos que puede abarcar un artículo sobre el mismo tema. Incluso un film de tres horas con una inusual densidad de información, debe señalar aspectos de forma dispersa o imágenes inventadas. En *JFK* la idea de que Kennedy estaba dispuesto a retirar las tropas norteamericanas de Vietnam se representa tan sólo por medio de un memorando y el testimonio de un personaje ficticio. Y la noción de que los estadounidenses de color apreciaban a Kennedy se desprende de la afirmación de una mujer: «Hizo tanto por este país, por la gente de color.»

Lo que estoy sugiriendo es que el film histórico hollywoodiense siempre incluirá imágenes que son inventadas pero que pueden ser consideradas verdaderas; verdaderas porque simbolizan o condensan grandes cantidades de información; verdaderas porque dan un significado al pasado que puede ser verificado, documentado o razonablemente sostenido. Pero alguien puede preguntar, ¿cómo podemos saber qué puede ser verificado, documentado o razonablemente defendido? Es decir, ¿cómo podemos saber si Kennedy estaba dispuesto a retirar las tropas de Vietnam o era estimado por los afroamericanos? Estas dos cuestiones tan discutibles deben responderse al margen del discurso del film, desde el discurso histórico, desde el *corpus* de textos sobre el particular, con sus datos y argumentaciones. No sólo los films tienen que ser verificados desde el exterior. Cualquier trabajo sobre el pasado, sea escrito, visual u oral, aparece en el contexto de un conjunto de conocimientos y controversias. Para ser juzgado como «histórico», y no simplemente como un cuento que se sirve del pasado como decorado exótico o lejano para situar aventuras o historias de amor, un film debe afrontar los temas, las ideas, los datos y los argumentos del discurso establecido. Sin importar cuáles son sus logros al respecto, *JFK* cumple los requisitos de cualquier trabajo histórico.

La historia escrita no es monolítica. Y si descansa en los datos, su valor y su contribución nunca han dependido enteramente de la cantidad y acierto de los mismos. Sin duda, diferentes obras usan los datos de diversas maneras y contribuyen a nuestro conocimiento desde ángulos complementarios. Algunos de ellos pueden ser importantes por la información que reconstruyen y proporcionan. Otros por su evocación de personas y hechos de un tiempo y un lugar lejanos; o por ser trabajos notables por la elegancia de sus planteamientos o por lo cuidado de su exposición. También destacan los que plantean nuevas preguntas sobre el pasado o los que retoman viejas cuestiones para las nuevas generaciones.

Ocurre lo mismo con los films históricos. Aparecen con diferentes enfoques y con objetivos históricos diferentes. Algunos evocan el pasado insuflándole vida, haciéndonos revivir intensamente personas, lugares y momentos que ocurrieron hace mucho tiempo. Y éste es, sin duda, uno de los mayores méritos de las películas. ¿Cómo no revivir alguno de los problemas de los sesenta al ver *JFK*? Pero una película puede hacer algo más que evocar y convertirse en un estímulo para reflexionar sobre la historia, una vía para revisar el pasado. No vamos a ver un film histórico hollywoodiense buscando información sino un relato, un relato que intensifica los temas del pasado por el modo en que nos enseña el mundo como un proceso, por cómo nos hace participar en la confusión, la multiplicidad y la complejidad de los hechos.

JFK aborda diversos aspectos históricos. Al escoger el realizar una investigación sobre el pasado como eje central, el film tiene un carácter autorreflexivo, que sugiere mucho sobre la dificultad de cualquier estudio y la casi total imposibilidad de alcanzar verdades históricas. Quizá lo más importante, en *JFK* sea que es capaz, aparentemente, de traer al presente un viejo tema. De hecho, las reacciones que ha provocado señalan que ha realizado un gran trabajo histórico. No es una obra que explique la verdad sobre el pasado, sino que cuestiona las verdades oficiales de forma tan provocativa que nos fuerza a mirar hacia atrás y a reconsiderar qué significan hoy aquellos acontecimientos. Como un buen historiador, Stone empieza *JFK* con un prefacio que contiene una tesis; nos ofrece el mensaje de despedida de Dwight Eisenhower, con su preocupación por la influencia del complejo industrial-militar en el futuro del país, para desarrollar un film que ilustrará las palabras premonitorias de Ike.* Al hacer esto, Stone nos obliga a hacer frente a un tema de gran calado que otro historiador, saturado de datos y preocupado por las críticas de sus colegas, nunca hubiera planteado de forma tan sencilla: ¿va todo bien en Norteamérica desde los años sesenta?

Oliver Stone ha sido criticado por pensar que muchas cosas han cambiado en Estados Unidos por el asesinato de un presidente, pero otros que son menos viscerales en sus opiniones sobre las ideas y los actos de Kennedy, lo toman como símbolo. Lo expuesto por el film, al igual que otros trabajos históricos importantes, también es apreciado por especialistas que no comparten la gran fe de Stone en Kennedy. Al hablar de *JFK*, uno debería plantearse esa cuestión: ¿qué otro director estadounidense ha sido capaz de plantear un tema tan importante de forma tan vigorosa (o menos) en un medio de expresión popular? Si parte de las obligaciones de un trabajo histórico es inducirnos a repensar cómo hemos llegado hasta el momento presente y a preguntarnos cuáles son nuestros valores, los de nuestros líderes y los de nuestra nación, entonces *JFK* debe ser reconocido como uno de los trabajos más importantes sobre la historia de Norteamérica.

* «Ya no podemos arriesgarnos a improvisar en lo que a defensa nacional se refiere. Nos hemos visto obligados a crear una industria permanente de armamento a gran escala. Además, más de dos millones de hombres y mujeres están directamente comprometidos con las fuerzas armadas. Gastamos anualmente, y eso sólo en seguridad militar, más de... Un conjunto de fuerzas militares de tal magnitud y la amplia industria de armamento son una experiencia nueva en nuestro país. Su influencia, tanto económica como política, y hasta espiritual, se deja sentir en cada ciudad, cada parlamento, cada dependencia federal. Debemos estar atentos a todo tipo de influencia injustificada, que pretenda ejercer o no, el complejo militar-industrial. Nunca debemos permitir que el peso de este conjunto ponga en peligro nuestras libertades, ni nuestro proceso democrático...»

Discurso de despedida del presidente Dwight Eisenhower, enero de 1961. *(N. del t.)*

Capítulo 6

WALKER

El film dramático como historia (posmoderna)

Walker *tiene gran importancia para mí. Al despreciar de forma evidente las convenciones del film histórico tradicional, las subraya de forma muy nítida. Pero al mismo tiempo, señala la existencia de una historia en imágenes que es más compleja y crítica que la que solemos ver en la pantalla. El impacto fue tan grande que releí todas las publicaciones importantes —en inglés y castellano— sobre William Walker. Ésta es la clase de investigación que los historiadores que escriben sobre cine deberían acometer. Esta cinta no sólo muestra que cada época satisface sus necesidades ideológicas y psíquicas en el pasado, también sugiere —si uno está abierto al lenguaje visual— cómo el cine puede ser un excelente medio para mostrar el pasado de una forma compleja e intelectualmente interesante. Quiero ir más lejos:* Walker *también ofrece lecciones para los que escriben sobre el pasado, pues sugiere que los que trabajamos con palabras deberíamos utilizar el humor, el anacronismo, el absurdo y la fusión del pasado y el presente para crear un nuevo tipo de historia que se adecue a la sensibilidad de aquellos que viven en un mundo saturado de medios audiovisuales. (Todos nosotros.)*[1]

> El trabajo del historiador... no es reproducir el mundo perdido del pasado sino plantear preguntas y contestarlas.
>
> Louis Mink, *Historical Understanding*

Entre los historiadores académicos está extendida, aunque no se formule, la idea de que los trabajos históricos en imágenes, especial-

1. «*Walker*: The Dramatic Film as (Postmodern) History», en Robert A. Rosenstone (ed.), *Revisioning History: Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past*, Princeton University Press, Princeton (1995).

mente en films de ficción, nunca pueden ser tan interesantes o tan «verdaderos» como los trabajos escritos. Esto parece provenir de la idea de que la palabra nos puede proporcionar una visión seria y compleja de la realidad pretérita, cualidad que el film, con su supuesta necesidad de entretener al espectador, nunca podrá alcanzar. Para demostrar que dicha visión de las posibilidades de la historia en imágenes es estrecha y falsa, me gustaría exponer cómo un film histórico —*Walker*— crea un pasado que es serio, complejo, entretenido y «verdadero» a la hora de mostrar las causas y sus hechos, aunque no la realidad literal. También quiero demostrar que una buena parte de las verdades que plantea el film descansan en sus inusuales mecanismos narrativos, que desafían el «realismo» tanto de la historia escrita como de la historia en imágenes (films de ficción o de documentales). Mecanismos que amplían el lenguaje cinematográfico de la historia y que, si gustamos de las etiquetas, podemos calificar de posmodernos.

Dirigida por el británico Alex Cox y distribuida por una compañía norteamericana, *Walker* (1987) juega, y ataca, con muchos de los cánones de la historia tradicional y del film histórico convencional.[2] Como trabajo de historia consigue satisfactoriamente: 1) algunos de los objetivos de cualquier trabajo tradicional; 2) superar esos objetivos y crear nuevas formas de visualizar nuestra relación con el pasado, y 3) proporcionar una «verdad» que se puede comparar con las planteadas por la gran cantidad de obras escritas sobre William Walker en los últimos 135 años. Como buen trabajo histórico, *Walker* narra e interpreta hechos del pasado, y posteriormente justifica su modo de acometer tal propósito. Como todo estudio histórico, el film se sitúa en una tradición que plantea cuestiones aún abiertas, lo que implica que las respuestas que aporta incumben a todas las obras referidas al tema en cuestión. El film utiliza los datos y plantea sus puntos de vista en un formato dramático utilizando cinco procedimientos: omisión y condensación (comunes a la historia escrita), alteración e invención (común a todos los films históricos) y anacronismo (exclusivo de la historia posmoderna).

La historia de William Walker

Como todas las historias, la de William Walker puede ser contada en escasas o numerosas páginas. De hecho, ha sido narrada de las dos

2. En Estados Unidos, *Walker* fue distribuida en 35 mm por Universal y en vídeo por MCA Home Video. (En España no se llegó a estrenar en las salas de cine. Canal + la incluyó en su programación hace unos años en V.O.S.) *(N. del t.)*

maneras. El trabajo más extenso sobre Walker tiene 397 páginas. En contraposición, manuales sobre el período previo a la Guerra Civil norteamericana sólo le dedican una o dos líneas.

Walker nació en Nashville en 1824. Ejerció la medicina, la abogacía (en Nueva Orleans) y el periodismo (en San Francisco). En 1854, en lo que puede ser considerado una aplicación directa del Destino Manifiesto, lidera una pequeña banda de aventureros que penetra en el estado mexicano de Sonora con la intención de crear un país «libre». La inadaptación al terreno, el acoso de las tropas mexicanas y la falta del apoyo necesario del gobierno de Estados Unidos, le fuerzan a volver sobre sus pasos. Un año más tarde, invade Nicaragua al frente de un grupo de 58 hombres —bautizados como «los inmortales» por la prensa— con el supuesto propósito de ayudar al partido liberal en la guerra civil que se venía desarrollando en ese país. En octubre de 1855 ya ostenta el grado de general del ejército nicaragüense; en julio de 1856 es nombrado presidente de la República. Durante el tiempo que ocupó el cargo, Walker llevó a cabo una actividad frenética, entre la que destaca el establecimiento de la esclavitud entre los negros y la anulación de la lucrativa concesión de la Accesory Transit Company de Cornelius Vanderbilt, que controlaba la ruta principal desde la Costa Este de Estados Unidos a California. Diez meses más tarde, después de diversos fracasos militares frente a varios ejércitos centroamericanos y falto de suministros militares y hombres provenientes de Norteamérica, Walker incendió una ciudad del país, Granada, se rindió por mediación de un capitán de navío de Estados Unidos y regresó a casa como un héroe. Durante los siguientes tres años intentó invadir de nuevo Nicaragua dos veces. En septiembre de 1860 fue capturado y fusilado por militares hondureños. Siempre se identificó como: «William Walker, presidente de Nicaragua.»

La historia de Walker ha sido explicada muchas veces, tanto en inglés como en castellano. La primera narración, escrita por su amigo William V. Wells, apareció en 1856, antes de que Walker se convirtiera en presidente; la segunda, la escribió el propio Walker y fue publicada cuatro años más tarde, poco antes de su muerte. Desde entonces, la vida y hazañas de Walker han sido narradas por al menos seis libros de historia en Estados Unidos y otros tantos en Latinoamérica. También aparece en capítulos de libros sobre la diplomacia norteamericana o sobre los diversos aventureros e imperialistas de este país, así como en numerosos artículos y ensayos académicos.[3]

3. Los libros básicos sobre el período son: William Walker, *The War in Nicaragua*, Goetzel, Nueva York (1860); edición facsímil de la University of Arizona Press, Tucson (1985); y William V. Wells, *Walker's Expedition to Nicaragua*, Stringer and Townsend, Nueva York (1856). Los libros dedi-

Para estudiar *Walker*, el film, es importante retener lo siguiente: prácticamente todos los hechos esenciales que conocemos de la estancia de Walker en Nicaragua aparecen ya en los primeros relatos. Lo que significa que todos los estudios utilizan los mismos datos y, en esencia, narran lo mismo por lo que hace a quién, cómo, dónde y qué ocurrió durante la invasión norteamericana de Nicaragua. Ocurre lo mismo en lo referente a las acciones de Walker, al contexto sociopolítico y económico en el que vivió y a las complicadas maniobras diplomáticas y comerciales de intereses privados y gubernamentales norteamericanos, británicos y de diversos países centroamericanos. Pero si los detalles aparecen claros, las valoraciones de las causas y las consecuencias de las acciones de Walker —para él mismo, para sus colaboradores, para Norteamérica o para el mundo— han ido modificándose con el paso del tiempo. En breve: durante 140 años no ha habido discusión ni sobre las acciones de Walker ni sobre las dimensiones de sus éxitos y fracasos. Las diferencias entre los historiadores giran en torno a las siguientes preguntas: ¿por qué lo hizo?; ¿cuáles eran sus objetivos personales y políticos?; sus actos, ¿ayudaron o dificultaron los intereses de Norteamérica o de la «civilización»?

Interpretaciones

Hasta finales del siglo XIX, los libros sobre la estancia de William Walker en Nicaragua lo presentan, siguiendo sus propias palabras, como un héroe, un leal patriota que quería ofrecer los beneficios de la civilización norteamericana a los que sufrían en manos del catolicismo y un mal gobierno. Un hombre que vio frustrados sus anhelos por políticos estadounidenses cortos de miras que le negaron ayuda económica y reconocimiento a su régimen. Esta interpretación se exten-

---

cados a este personaje en inglés incluyen: James J. Roche, *The Story of the Filibusters*, Unwin, Londres (1891); William O. Scroggs, *Filibusters and Financiers*, Macmillan, Nueva York (1916); Lawrence Greene, *The Filibuster: The Career of William Walker*, Bobbs-Merrill, Indianápolis (1937); Albert Z. Carr, *The World and William Walker*, Harper and Row, Nueva York (1963); Noel B. Gerson, *Sad Swashbuckler: The Life of William Walker*, Thomas Nelson, Nueva York (1976); Frederick Rosengarten, *Freebooters Must Die*, Haverford Press, Wayne, Pensilvania (1976). Libros con capítulos sobre Walker: E. Alexander Powell, «The King of the Filibusters», en Gentlemen Rovers, Scribner's, Nueva York (1913); Abdullah Achmed, «William Walker», en Dreamers of Empire, Sotkes, Nueva York (1929); David I. Folkman, *The Nicaragua Route*, University of Utah Press, Salt Lake City (1972); Robert E. May, *The Southern Dream of a Caribbean Empire, 1854-1861*, Louisiana State University Press, Baton Rouge (1973). Los libros en español también son numerosos: Lorenzo Montufar y Rivera Maestre, *Walker en Centroamérica*, 2 vols., Tipografía La Unión, Guatemala (1887); Alejandro Hurtado Chamorro, *William Walker: Ideales y propósitos*, Centro América, Granada (1965); Enrique Guier, *William Walker*, Tipografía Lehmann, San José, Costa Rica (1971).

dió hasta el siglo XX. En 1913, E. Alexander Powell incluyó un capítulo sobre Walker en su libro *Gentlemen Rovers*, un homenaje a héroes olvidados, hombres que contribuyeron a la expansión de Estados Unidos, ya que «aumentaron y sostuvieron el prestigio y las tradiciones de Norteamérica en lugares muy lejanos».[4]

Las visiones críticas ya surgieron en la misma época de los hechos, sin duda como reflejo de las actitudes liberales hacia nuestros vecinos que eran parte consustancial de aquella época progresista. El primer trabajo crítico se centraba más en el hombre que en su «misión». En *Filibuster and Financiers* (1916), William O. Scroggs describió a Walker como una persona con tan poco carácter y tan incapaz de entender la naturaleza humana que arruinó una buena oportunidad de propagar los beneficios de la civilización norteamericana por el sur (en el libro los periódicos y la música estadounidenses son caracterizados como importantes «agentes civilizadores»). Scroggs presenta a los seguidores de Walker como héroes, nobles pioneros que habían desarrollado la «civilización en California».[5] Al defraudarles, Walker desaprovechó una espléndida oportunidad para regenerar Centroamérica.

Durante los años treinta, época de dictadores por toda Europa, los trabajos sobre Walker adquirieron un tono decididamente antifascista. William Green en *The Filibuster: The Career of William Walker* (1937), afirmó que Walker apestaba a «dictador brutal», que era un hombrecillo que deseaba únicamente el poder y sus hombres una banda de vagabundos que fueron a Nicaragua a luchar, saquear y matar.[6] En su visión de los hechos no hay ningún comentario acerca de los derechos de los centroamericanos. Claramente desdeñoso con todos los latinoamericanos, el autor los describe con los consabidos arquetipos: seres apasionados, volubles y traidores.

Estudios más recientes sobre Walker proporcionan una visión del hombre y de su tiempo también acorde con el momento en que se han escrito. El trabajo de Albert Carr, *The World and William Walker* (1963), parte de un planteamiento que responde perfectamente a los ideales de esa década. Desde una óptica al mismo tiempo antiimperialista y psicoanalítica, el libro describe a Walker como un precursor de las relaciones de Norteamérica con el resto del mundo durante el siglo XX. La parte que se centra en el personaje analiza la sexualidad de Walker —o mejor dicho la falta de ella—, destacando su educación puritana, su temprano interés por Walter Scott y la tradición romántica; esta obra sugiere además que la sublimación de su sexualidad es

4. Powell, E. Alexander, *op. cit.*, p. IX.
5. Scroggs, *op. cit.*, p. 396.
6. William Green, *op. cit.*, p. 117.

clave para entender el deseo de dominación y casi todas sus acciones en Nicaragua. La parte que trata de los aspectos más públicos describe el ambiente en que Walker vivió —la controversia sobre la esclavitud que iba a desgarrar Estados Unidos; la lucha entre militares y diplomáticos norteamericanos y británicos—. Aquí, Walker, la personificación del Destino Manifiesto, es descrito como un títere de intereses económicos y estratégicos de gran calado.

El trabajo más reciente sobre Walker, *Freebooters Must Die* (1976) de Frederic Rosengarte, crea lo que podríamos llamar una interpretación multicultural. Apoyándose en el hecho de que Walker es recordado en América Central como «un demonio», el libro señala que aunque es cierto que estaba interesado por el poder no era ése su único anhelo. Era un hombre con una misión, pero una misión muy desencaminada. Su objetivo de regenerar América Central hubiese, por contra, creado un imperio de esclavos, que hubiera construido y controlado un canal estratégico entre el Atlántico y el Pacífico. Si hubiese triunfado, Walker hubiera destruido la espléndida herencia cultural hispanoamericana y la habría sustituido por una brutal autocracia anglosajona.

A pesar de estas interpretaciones tan variadas, todos los libros explican el contexto histórico en el que vivió Walker de forma similar. Todos mencionan la Fiebre del Oro, la guerra entre México y Estados Unidos, el aumento de la tensión entre el Sur y el Norte por la extensión de la esclavitud y la adquisición de California como factores que alimentaron la fiebre expansionista que llevó a Walker (y a otros norteamericanos) a Centroamérica. Todos citan el «Destino Manifiesto» y lo ven no como una plasmación de intereses económicos, sino como una obligación nacional, una especie de imperialismo democrático, una especie de misión divina para regenerar una humanidad ignorante. Describen las acciones del *alter ego* económico de Walker, Cornelius Vanderbilt, cuyo objetivo es mucho más fácil de entender: ampliar y proteger su monopolio sobre la ruta marítima entre la Costa Este y California.

La imagen de Walker, el hombre —o como mínimo sus rasgos y sus hábitos— también se ha mantenido inalterable durante estas décadas. Los libros coinciden en que era valiente e incorruptible, un líder adorado por sus hombres. Todos describen su obsesión por la disciplina y su rigor cuando se cometían infracciones. Retratan un Walker puritano, asceta, que no bebía, no fumaba, comía moderamente y casi nunca reía. Por lo que respecta a sus prácticas y tendencias sexuales hay vivas discrepancias. Algunos ven a Walker asexuado, otros con una posible tendencia a la homosexualidad y los últimos sugieren que tuvo una discreta relación con una mujer nicaragüense

de alta posición. Una de las virtudes del film es su capacidad para sugerir las tres interpretaciones sin decantarse por ninguna de ellas. Sobre Walker y el sexo una cosa está clara: sus prácticas sexuales, fueran las que fuesen, incomodaron a sus contemporáneos y a la mayoría de los historiadores, excepto a Carr, el único que ha establecido un nexo entre el sexo y su carrera hacia el poder.

Como ocurre con otros temas históricos, las desavenencias sobre Walker, el hombre, provienen de aspectos que los datos no pueden resolver por sí mismos: ¿cómo se transformó en un dictador?; ¿qué le hizo defender la esclavitud?; ¿por qué tuvo tanto éxito al principio y luego fracasó tan miserablemente?; ¿por qué incendió la capital?

Walker y los objetivos de un trabajo histórico

Cualquiera que haya visto el film ya estará familiarizado con muchos de los detalles que hemos comentado sobre la estancia de Walker en Nicaragua. Pero la cuestión de si *Walker* es un trabajo de historia —es decir, una vía para entender la vida de ese hombre en la actualidad— debe responderse no sólo afirmando que esta cinta proporciona mucha información, sino analizando cómo la utiliza para recrear un mundo histórico. Mi tesis es que *Walker* recoge la información ya conocida por todos los que han trabajado el tema y, usando un punto de vista histórico (¿casi marxista?) y una sensibilidad estética (posmoderna) propia de este final del siglo XX, crea un William Walker comprensible para una conciencia histórica contemporánea. Por supuesto que el tono del film puede ser visto como una especie de farsa con humor negro (más cercana a Monty Python que al historiador Eric Hobsbawm), pero el humor del film y sus absurdos son cruciales para conseguir un retrato multidimensional de Walker y sus acciones. Y estas características no sólo no le restan seriedad, sino que son la base de la estrategia seguida por el film para exponer el pasado y cumplir con las tareas tradicionales de un trabajo histórico: narrar, interpretar y contextualizar en el presente los hechos del pasado.

Narrar. El William Walker cuya vida relata el film es una figura que refleja aspectos del carácter norteamericano, tanto de entonces como de ahora. El personaje es descrito como un símbolo del Destino Manifiesto, únicamente preocupado por sí mismo (en particular tras la muerte de su prometida), simple, frío, valiente, rudo y absolutamente convencido de la honradez de sus acciones y planteamientos. A diferencia de los textos existentes, que parecen incapaces de describir la brutalidad cada vez mayor de sus acciones, el actor que interpreta

a Walker (Ed Harris) nos muestra a una figura cuya visión sincera, mística —incluso demagógica— de la democracia se corrompe por el poder (un poder erotizado) que va acumulando en Nicaragua. El contexto externo de sus acciones nos lo proporcionan las escenas que muestran el choque entre el imperialismo democrático de Walker y el imperialismo económico de Cornelius Vanderbilt, un imperialismo cuya ideología es el mantenimiento del *statu quo*. Si el capital es como es y siempre actúa en provecho propio, Walker en el film es, en cierto modo, un idealista que cae en el fanatismo. Vanderbilt, por su parte, es un cínico cuya brutalidad le reporta beneficios.

Interpretar. La película muestra que tanto el imperialismo económico como el democrático son hijos del «espíritu pionero», «el espíritu de la frontera» tan característico de Estados Unidos durante el siglo XIX. Uno siente que es la naturaleza misma la que ha creado tanto a Vanderbilt como a Walker. Hay una escena muy elocuente: cuando los dos hombres se encuentran y uno de los ayudantes del comodoro habla de las grandes extensiones de tierra que aún se «pueden conquistar» en Nicaragua, se encuentran situados en algún lugar del sudoeste de Norteamérica, en un paisaje libre de la presencia humana. En esa reunión, Walker rechaza abiertamente trabajar para el infame Vanderbilt, pero su propio sentido del deber le lleva a adoptar una postura similar a la de éste por lo que hace a Nicaragua. El film sugiere que su idea de imperialismo es más antigua, más tradicional que la de Vanderbilt. El film muestra claramente que el capital utiliza el impulso misionero en favor de la democracia para encubrir todas las acciones ilegales o inmorales necesarias para conseguir beneficios; también describe la corrupción de William Walker como otro tipo —más moral que económico— de la inevitable perversión del espíritu cuando éste se expone a un poder excesivo, una corrupción que causa estragos y conduce a la tragedia.

Contextualizar. Como las películas carecen de algunos de los medios literarios (notas, bibliografía, inclusión de textos) ésta es la tarea más difícil. *Walker* lo intenta apelando a los propios textos de Walker que va leyendo una voz en *off*. Este recurso, por supuesto, ha sido utilizado por muchos films históricos. Mucho más importante es el brillante método heterodoxo (y posmoderno) de apelar abiertamente al conocimiento (o la sensación) que tiene el espectador sobre cómo Estados Unidos ha intervenido repetidamente en Latinoamérica (o en cualquier otro lugar de la Tierra —los paralelismos con Vietnam son constantes durante todo el film—) y cómo esa situación se estaba dando en 1987, cuando se llevó a cabo el rodaje. Este método consiste en introducir diversos anacronismos que apuntan directamente a la Norteamérica contemporánea. Las tropas de Walker utili-

zan mecheros Zippo, beben Coca-Cola y fuman Marlboro. Walker aparece en las portadas de *Time* y *Newsweek* y en un discurso a los nicaragüenses, afirma: «Tenemos el derecho a gobernaros. Nunca os dejaremos solos.» La repetición y continuidad de la historia queda patente con las imágenes televisivas que aparecen como fondo de los créditos: el presidente Reagan hablando sobre los sandinistas, tropas norteamericanas de maniobras en Honduras y campesinos nicaragüenses heridos y muertos tras un ataque de la «contra».

Estrategias de representación

Para crear un Walker de nuestro tiempo, el film utiliza una serie de técnicas conducentes a hacer comprensible la historia: la omisión y la condensación, la alteración, la invención y el anacronismo. Las dos primeras son consustanciales a cualquier tipo de historia escrita, oral o visual; no importa cuán detallada sea una descripción del pasado, los datos que se escojan serán siempre una pequeña, seleccionada y condensada parte de lo que se podría incluir. *Walker* no explica la juventud, la familia o la formación escolar (excepto que es doctor y abogado); sólo informa de su carrera médica en Nueva Orleans y su actividad periodística en California; omite toda referencia a la guerra entre México y Estados Unidos y a las maniobras diplomáticas de Gran Bretaña, Estados Unidos y los países centroamericanos en la zona; casi de pasada se menciona el debate sobre la esclavitud y nunca profundiza en las ideas de Walker, quedándose en niveles de exposición simplistas del estilo: «Odio la esclavitud» o «Soy un socialdemócrata» (una afirmación que también funciona en clave de anacronismo).

Las técnicas de la alteración y la invención ya no forman parte de la tradición de la historia escrita. De hecho, ambas sirven para «recrear» hechos (o episodios) históricos como mecanismo para condensar datos e informaciones que o bien no pueden ser expresados por medio de imágenes o bien su expresión visual es tan pobre que la estructura (dramática) del film se vería resentida. La diferencia entre estos dos métodos radica en que mientras la alteración modifica hechos documentados, reelaborando episodios o acontecimientos (cambiando cronología, lugares, personajes...), la invención crea personajes y hechos. Me refiero a invenciones importantes, ya que como he comentado en otra ocasión, los films históricos más realistas siempre deberán incorporar grandes dosis de lo que podríamos denominar pequeñas invenciones, pequeñas creaciones que los historiadores que trabajan con palabras llamarán ficción. Porque la cámara siempre necesita ofrecer más concreción que la que pueden proporcionar los

historiadores sobre, por ejemplo, los muebles de una habitación. Ocurre lo mismo con el vestuario, los diálogos, los gestos, la acción y, en general, con todos los elementos de la estructura dramática. En todos estos aspectos nos encontraremos con pequeñas ficciones utilizadas, en el mejor de los casos, para crear «verdades» históricas de mayor alcance, verdades que sólo pueden ser juzgadas por el grado en que son capaces de transmitir los razonamientos y «certezas» de nuestro conocimiento ya acumulado sobre un tema dado.

Las alteraciones importantes que hay en *Walker* pueden ser vistas y justificadas como maneras de expresar metafórica o simbólicamente verdades históricas. Por ejemplo: al iniciar el film con una batalla en México y situar la muerte de su prometida después de la lucha, el director logra que la acción se centre inmediatamente en la relación entre el Destino Manifiesto y la violencia —su auténtico fondo histórico— y describe a Walker (como lo hacen los ensayos) como un hombre que compaginó su vida personal y su acción política hasta que la muerte de su prometida le convirtió en un hombre totalmente público. Al mostrar a Walker ataviado en negro (documentado históricamente), a pie y no a caballo (falso) en medio de violentas batallas, el film nos da una imagen de un hombre sin miedo y con la determinación que describen los relatos de la época. Al fusionar dos políticos nicaragüenses en un único líder, a quien Walker al principio coloca como presidente marioneta para más tarde ejecutar, el film subraya la poca importancia que para Walker tenían los nicaragüenses. La misma idea vuelve a aparecer cuando Walker no es capaz de recordar los nombres de los líderes del país o cuando los soldados se quejan de que no notan la diferencia entre los liberales, por los cuales luchan, y los conservadores, sus enemigos. (De nuevo intervenciones militares contemporáneas, Vietnam incluido, nos vienen a la cabeza.)

Las invenciones del film también funcionan como oportunas y simbólicas afirmaciones de gran calado histórico. Por ejemplo: al convertir a un negro en el lugarteniente de Walker (dicho personaje no existió, aunque hubo negros entre sus hombres), el film indica sus iniciales planteamientos en contra de la esclavitud y apunta que la instauración de la trata de negros en Nicaragua no fue algo sencillo ni ordenada desde el extranjero, sino necesaria para obtener mano de obra barata y la confianza de los estados del Sur. Al ilustrar su relación con la aristócrata Dona Yrena, el film sugiere lo fácil que fue para el demócrata Walker irse a la cama con damas nicaragüenses de alta posición social. Y cuando la aristócrata le ataca, pistola en mano, se simboliza lo precario que esta incongruente unión era (gracias a la brillante interpretación de Ed Harris, el film es capaz de sugerir múltiples interpretaciones de la sexualidad de Walker. En su relación con

Dona Yrena vemos a un inexperto; escenas con el soldado Timothy sugieren, de forma clara, unas tendencias homosexuales; otras escenas, en cambio, nos hacen pensar en relaciones masoquistas y/o una sublimación de la sexualidad. En estas insinuaciones, que sugieren que esta visión múltiple puede ser correcta, el film consigue una especie de complejidad interpretativa simultánea que hubiera sido imposible plasmar en un texto; ningún historiador hasta la fecha ha afirmado que Walker podía tener una sexualidad polimorfa).

Desde luego la invención más grande de todo el film es la reunión entre Walker y Vanderbilt. En realidad, nunca se encontraron cara a cara, aunque su agrio encuentro en un espacio mítico —en un vagón en Arizona, mucho antes de que el tren llegara al Oeste— es crucial para el significado del film. En este enfrentamiento entre individuos de tanta fuerza, los dos tipos de norteamericano imperialista —con interés por el lucro y democráticos— expresan sus posiciones en su enfrentamiento con el contrario y el mundo. Su conversación revela el choque entre la codicia y los propios intereses, el ferviente pero mal encauzado idealismo y las complicidades que han alimentado el expansionismo estadounidense durante ciento cincuenta años. Para describir este conflicto, el historiador narrativo hubiera recreado este encuentro sobre el papel, mediante palabras que expresaran la confrontación entre la ideología y el pensamiento de cada personaje. La plasmación de esas ideas en párrafos no es menos ficción que el encuentro en la pantalla entre Walker y Vanderbilt. La diferencia radica en que la ficción textual se ha convertido en una convención incuestionable de la historia. Al necesitar imágenes, el film trabaja de forma diferente. Pero cada vía para mostrarnos esas diferencias utiliza aquellas técnicas que le son propias y adecuadas para hablarnos del pasado.

Hacer esta afirmación es ir contra la errónea pero extendida idea de que el film histórico es una especie de ventana abierta al pasado. En otro momento ya he dicho que el film no puede hacer eso, porque siempre es una reconstrucción del pasado, unas imágenes aproximadas de realidades idas. *Walker* deja claro que no es tal ventana mediante la incorporación de anacronismos. Los encendedores Zippo, la botellas de Coca-Cola y los paquetes de Marlboro que llevan consigo las tropas de Walker, las revistas *Time* y *Newsweek* con su foto en la portada, el lenguaje moderno, el Mercedes que se vislumbra, los ordenadores de la oficina de Vanderbilt y la evacuación de los norteamericanos de Granada en helicópteros, todas estas imágenes subrayan la inevitable conexión entre el pasado y el presente. Más que invalidar el superficial realismo del film, sirven para desmitificar las pretensiones de la historia académica —encorsetada por los inciertos

conceptos de objetividad y distancia histórica—, y subrayan la idea de que las preguntas que planteamos al pasado siempre nacen del presente y que es imposible que veamos el mundo de Walker, u otro cualquiera, sin tener en nuestras cabezas imágenes de automóviles, helicópteros y ordenadores.

El uso que se hace en *Walker* de la invención y la alteración es compartido —aunque quizá no tan conscientemente— por todos los films históricos. El anacronismo no es completamente original, pero ningún otro film histórico ha hecho uso de él de forma tan abierta y sistemática para recordarnos la vinculación con el presente de las cuestiones y los temas históricos. Otra estrategia creativa importante del film para acercarnos al pasado y para mostrarnos su complejidad —algo bastante difícil de lograr con la palabra— es el uso de la banda sonora. *Walker* se inicia con música moderna latinoamericana que contrasta con las imágenes de violencia y muerte de una batalla en Sonora, México. Esta contradicción será constante durante todo el film y ello nos permite obtener una doble visión de la realidad histórica, o acaso múltiple. Música alegre sobre imágenes de destrucción no es sólo una crítica a la guerra, sino a muchos films históricos que utilizan la música como mecanismo de exaltación del combate. Otra contradicción entre las imágenes y la banda sonora proviene del uso de la voz en *off* que va leyendo las memorias de Walker. Las sublimes e idealizadas descripciones del líder son constantemente desmentidas por lo expuesto en la pantalla. Mientras la voz nos habla de reformas culturales, vemos cómo los nativos son azotados; cuando lo hace sobre la regeneración de una nación, los soldados norteamericanos están bebiendo, peleando, robando o violando y no sólo a mujeres («El coronel ha dicho que esto es una democracia», grita un soldado cuando se sube encima de una oveja y se baja los pantalones).

La doble visión que proporciona el contraste entre las imágenes y el sonido, y la ironía que se desprende de este recurso, tiene varios objetivos. Al distanciarnos de Walker y sus hombres, nos permite analizar sus planteamientos sin emociones sentimentaloides o patriotismos. También apunta la omnipresente distancia entre historia y pensamiento, entre retórica oficial y experiencia, entre el lenguaje utilizado por el observador distante y académico y la realidad de la que está hablando. Al iluminar estas contradicciones, Walker nos señala los problemas de cualquier tipo de representación y comprensión histórica. De forma consciente y simultánea, el film construye una historia inventada (quizá), posmoderna y, desde mi punto de vista, verdadera. Una historia que comenta nuestro pasado y nuestro presente y que nos recuerda que están íntimamente unidos.

Al romper con las convenciones de los films históricos, *Walker* pone de manifiesto los límites del criterio más frecuente en los films de Hollywood: la ilusión del realismo. Oponiéndose a este pilar del género histórico, su a veces absurda y delirante historia es capaz de conseguir una complejidad que una narración lineal, unilateral, tradicional difícilmente hubiera logrado. El mensaje del film es muy claro: las intervenciones en el extranjero basadas en el Destino Manifiesto —por razones democráticas o económicas, pasadas o presentes— comportan corrupción y causan estragos tanto en los norteamericanos como en aquellos que se quiere ayudar o explotar. Pero a pesar del vigor de esta posición moral, son sus evidentes e innovadoras estrategias fílmicas y su humor negro las que cuestionan y reelaboran la naturaleza del conocimiento histórico.

En breve: desde los primeros planos, *Walker* pone en cuestión sus propias afirmaciones y nos enseña cómo debemos «entender» la «historia» que se nos muestra. El largometraje empieza con una batalla en la que soldados mexicanos corren por el campo al son de una canción latinoamericana contemporánea. Hay un fundido en negro y sobreimpresionado se lee, en rojo: «Ésta es una historia verdadera», seguida de imágenes de paracaidistas norteamericanos haciendo estallar una granja en una especie de ballet macabro a cámara lenta, mientras la alegre música sigue sonando. Por tanto, queda claro desde el principio del film que si encontramos alguna «verdad», ésta no será exacta, literal. La pantalla no puede ser una ventana hacia al pasado. Y no sólo porque ha estallado en mil pedazos sino porque sabemos que en la vida real las personas no mueren a cámara lenta y con música de fondo. *Walker* nos advierte que las verdades históricas que contiene no deben ser tomadas como reales y sugiere que la reconstrucción literal del pasado no es un logro posible ni para un film ni para ningún trabajo histórico. Lo que nos debe importar, según la película, es el rigor de fondo con el que, sin importar el medio, preguntamos y respondemos al pasado y su significado.

Capítulo 7

SANS SOLEIL

EL DOCUMENTAL COMO VERDAD (VISIONARIA)

Este capítulo tiene su origen en unos comentarios sobre el film de Chris Marker, Sans Soleil, *después de su proyección en la Neighborhood Film and TV Project, de la International House de Filadelfia.* Sans Soleil *ha sido etiquetado como un film de autor —uno de los mejores calificativos que puede recibir un film de ficción—, un trabajo denso que desconcertará a aquellos que busquen una historia lineal, clara y directa. Teórico de la política y poeta, Marker está obsesionado con el paso del tiempo y la capacidad del pasado para condicionar nuestras vidas, lo que equivale a decir que es una especie de historiador; un historiador que sabe perfectamente que no puede haber una auténtica separación entre lo personal, lo histórico y lo político. Como mis palabras están pensadas para un público que acaba de ver* Sans Soleil, *este artículo puede presentar dificultades para quien no haya visto el film. Pero explicarlo me es imposible. Lo único que puedo hacer es describir el film como un imaginativo ensayo visual en el que una mujer desconocida lee y comenta las cartas que recibe de un amigo, un realizador independiente que ha pasado muchos años viajando por todo el globo y se ha interesado por dos formas extremas de vida, África y Japón. Vemos imágenes de actos sociales, luchas políticas, trabajos, vida religiosa, que han sido, presumiblemente, rodadas por la misma persona que se pregunta en voz alta sobre el proceso de representar el mundo en imágenes, de recrear el pasado en cine, mientras su amigo japonés, Hayao, altera esas visiones de la memoria que él ha creado, tergiversándolas con un sofisticado aparato. Para quienes no hayan visto* Sans Soleil, *esta sinopsis no le ayudará mucho, pero espero que mis comentarios podrán transmitir la complejidad y el dinamismo del film. Esto es así, en parte, porque he trabajado y analizado bastante los textos que acompañan al film (de hecho es lo único que podía hacer porque las imágenes tienen tanta fuerza y riqueza que no hubiera encontrado la manera de explicarlas con palabras). También se debe a que mi pretensión es evocar los significados y las sensaciones y no analizar los logros del producto fílmi-*

co. En última instancia, aquellos que no hayan visto Sans Soleil *podrán tener cierta idea de la sorprendente, sobre todo para un historiador, variedad de cuestiones históricas y filosóficas que un film de argumento puede plantear.*

Sans Soleil es un film difícil y deslumbrante. Deslumbrante y difícil para cualquiera que lo vea, incluyendo críticos cinematográficos y estudiosos en general. Yo ya lo he visto seis veces y aún no pretendo haberlo comprendido enteramente, aunque cada vez tengo la sensación de aproximarme más a sus temas e ideas clave. Como otros trabajos artísticos, *Sans Soleil* no puede ser explicado desde un solo punto de vista dada la amplitud de sus significados.

El film ha sido definido de muchas maneras. Un crítico, calificándolo de «tierra de nadie entre la ficción alusiva y el documental», afirma que «no tiene tema, excepto la conciencia y la memoria de quien lo filmó». Otro lo definió como un film de montaje, que amplía las posibilidades del medio con su mezcla de elementos ficticios y documentales. Otros han dicho que es un trabajo que no responde preguntas sino que las plantea. Un trabajo que muestra que «la seriedad puede ser entretenida». Un film que «se resiste a ser catalogado», una mixtura de elementos provenientes de los films etnográficos y del *nouveau roman*. El propósito del film también ha generado diferentes conclusiones: «recuperar lo perdido», «encontrar la estructura oculta» de las cosas, desacreditar «la narración unitaria de la historia».[1]

Calificarlo de un film con múltiples niveles expresivos y afirmar que estamos ante un film de una gran riqueza visual y narrativa, es caer en lo fácil. Mi propósito es reflexionar sobre el significado de *Sans Soleil*, pero debo confesar que no se le puede hacer justicia en unas pocas páginas —y quizá ni en muchas—. Lo que intentaré es interpretarlo como nadie, por lo que sé, ha hecho: como un trabajo de historia. Historia insólita, desde luego. Historia posmoderna, sin lugar a dudas. Pero quizá la mejor definición sea la de historia como innovación. Este calificativo no sólo nos acerca a los varios significados del film sino que sirve para hacernos una somera idea de la intensa experiencia de imagen, lenguaje y sonido que el film provoca.

Al analizar *Sans Soleil* como trabajo de historia, me centraré primordialmente en la narración de la voz en *off*. Si hago esto no es sólo

1. Dado que hace siete años desde que acabé este artículo, alguna de las citas de este párrafo se me escapan. La mayoría se encuentran en Steven Simmons, «Man without a Contry», *The Movies* (noviembre 1983) y en Terrence Raffery, «Marker Changes Trains», ambos citados en el número *History through Film and Video* (3 de abril de 1987), una publicación esporádica de la International House de Filadelfia.

porque el texto —intenso y poético— tiene tantos significados como las imágenes, sino porque la palabra siempre está conectada con las imágenes y en todos los films de ficción es el vehículo para expresar las ideas. Esta afirmación fue hecha por el propio Chris Maker en un documental titulado *Carta de Siberia* (1958).

Este último film está dividido en tres partes, siempre con las mismas imágenes de Siberia, que exponen tres discursos diferentes, tres visiones del mundo diferentes: la comunista, la socialista y la capitalista. La intención del director era demostrar: «cómo las palabras transforman las imágenes, cómo las ideologías manipulan el conocimiento, cómo tres discursos distintos se pueden adaptar a las mismas imágenes».[2]

Mi análisis histórico se inicia con una cita de una de las muchas cartas escritas aparentemente por el director del film al narrador de *Sans Soleil*: «Te escribo desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera, los dos mundos se comunican entre sí. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Un imposible. Las leyendas nacen para descifrar lo indescifrable. La memoria debe desarrollarse en su propia confusión, según su propio impulso. Un momento de respiro la destrozaría como se consume un fotograma delante del proyector.»[3]

He aquí un buen inicio para analizar *Sans Soleil* como historia, como un tipo de historia bastante especial, una historia que avanza paralela a la memoria en su necesidad de dar un sentido a lo que aún no tiene. Ambas, historia y memoria, en este mundo (en estos mundos) deben tener un sentido no (sólo) global sino también personal (pues a este nivel la historia siempre debe tener un significado). *Sans Soleil* es un film no sólo sobre el sentido de la memoria y la historia, sino sobre sus posibilidades en una época en la que lo audiovisual se ha convertido en un medio para tratar no sólo la realidad sino también aquellos momentos idos que denominamos pasado. Es un film sobre lo que el narrador, o el director, puede rescatar del tiempo; qué imágenes puede captar para dar un sentido a nuestras vidas. Y todo esto sabiendo las limitaciones de las imágenes, tanto las creadas como las «reales».

Por lo que hace referencia a la forma, el film es un ensayo, una serie de reflexiones verbales y visuales simultáneas. Una nueva forma de historia para una época visual: una historia que no consiste en engarzar datos en una explicación lógica, sino en una reflexión sobre las posibilidades de la memoria y la historia, la experiencia personal

2. Janine Marchessault, «Sans Soleil», *CineAction*, 5 (mayo 1986), p. 3.
3. Todas las citas están tomadas de un guión no publicado de *Sans Soleil*.

y los acontecimientos generales y, por supuesto, las relaciones entre ambos. Y qué uso podemos dar a estas experiencias, o a nuestras imágenes de ellas, en aras a entender nuestro mundo y a nosotros mismos.

Estas reflexiones son las de un realizador concreto con un conjunto de memorias y experiencias específicas. Un director que ha viajado por todo el mundo filmando películas militantes, documentales etnográficos, sobre guerrillas, ambientados en África, Islandia, Rusia, Europa, América y Japón. Un hombre cuyas idas y venidas no han sido, según sus propias palabras, una búsqueda de contrastes, sino parte de un viaje «a modos de vida extremos», en el caso de este film, Guinea-Bissau y Japón. Dos países muy diferentes entre sí y bien distintos del mundo occidental. Uno empobrecido, del Tercer Mundo, el otro una superpotencia económica rebosante de tecnología avanzada. Los viajes no han hastiado al realizador, pero ya no busca lo heroico, lo romántico o lo inusual: «Ahora sólo me interesa lo banal.» En *Sans Soleil* lo acecha «con la calma del cazador por placer».

Así que tenemos a alguien buscando algo, ¿pero qué? ¿La memoria? Quizá. Marker afirma que se ha pasado toda la vida «intentando entender la función de los recuerdos». Él recuerda muchas cosas, acaso demasiadas. Pero la única manera que tiene de recordar es a través del medio audiovisual, cuya falsedad y ambigüedad no pueden ser olvidadas, por lo menos para alguien que las domina tan bien: «Me pregunto cómo la gente puede recordar las cosas que no ha fotografiado, filmado o grabado.» Para subrayar esta idea, en otro lugar afirma: «Recuerdo el mes de enero que pasé en Tokio, o quizá las imágenes que filmé aquel mes. Ellas han sustituido a mi memoria. Ahora son mi memoria.» Pero esta confesión no contesta la pregunta clave: ¿cuál es la función de los recuerdos?

El director utiliza los medios audiovisuales para recordar, pero duda de las imágenes. Son el punto de vista de «la máquina», un sofisticado mezclador electrónico que puede manipular y alterar las imágenes. Bautizada como *Zone* (en homenaje al film del director soviético Andrei Tarkovsky), la máquina es utilizada por el amigo del realizador, Hayao, que afirma: «Si las imágenes del presente no pueden cambiar, cambiemos las del pasado.» ¿Pero qué tipo de historia es ésta si no la historia del mundo audiovisual en el que vivimos? ¿Qué ocurre entonces con aquel presente, con aquellas imágenes una vez transformadas en pasado? Están vacías de contenido y se transforman en bellos fotogramas. Hayao puede hacer lo mismo con cualquier tipo de realidad: manifestaciones, guerras, destrucción, incluso la muerte puede infundir amor y alegría gracias a esa máquina. Al final del film, incluso sus propias imágenes se han introducido en la

máquina y vemos el significado que tienen tras haber sido modificadas y embellecidas. Por tanto, ¿cómo podemos recordar un mundo, o elaborar la historia, cuando las imágenes sobre las que se basa nuestra idea del pasado pueden ser alteradas e, incluso, vaciadas de contenido?

Los problemas de representar la «realidad» o recordar el pasado no nos pueden privar de hacerlo. En la memoria, la historia y las imágenes, radica nuestra humanidad; son la conexión entre nuestro mundo y nosotros mismos. Por lo menos éste es el supuesto con el que Marker elabora su film. O mejor dicho Sándor Krasna, ya que es ella quien lee sus cartas y son sus palabras las que se oyen en el film («Él me dijo» y «Él me escribió») con la única excepción de aquellas ocasiones en las que ella habla por sí misma.

Esta incertidumbre es fruto de la densa trama del film, cuyos niveles de narración verbal y visual son extremadamente complejos. Algunas veces no sabemos quién habla. En otras, la relación entre las imágenes y la narración es, cuando menos, problemática. De vez en cuando, las palabras no tienen ninguna relación con las imágenes. Incluso el ámbito temporal en que el que se han filmado, escrito, montado y elaborado es incierto. Muchas de las imágenes fueron tomadas en Japón entre 1979 y 1981. Otras en diferentes partes del mundo —Francia, Holanda, Islandia, Guinea-Bissau, las Islas de Cabo Verde y San Francisco— durante tres décadas. Y como ocurre en el inconsciente, todas las imágenes aparecen sin diferencias en el film.

«Su» mundo —el de Marker o Krasna— empieza con una imagen que él llama «felicidad»: tres chiquillos riendo en un camino de Islandia. De pronto, en su lugar aparece la imagen de un cazabombardero subiendo a la cubierta de un portaaviones. El mensaje parece claro. El mundo del film se sitúa tras la Caída del Muro. En la parte dedicada a Yosenkai se explicita: sobre las imágenes de animales disecados copulando se oye: «Sí, a uno le gustaría estar en el mundo de antes de la Caída del Muro, pero a pesar de ello, debemos seguir viviendo.»

Su mundo tiene dos polos con concepciones del tiempo muy diferentes: el occidental y el no occidental, el tiempo del reloj y el tiempo tradicional, del que hay más de un tipo. Nos explica que la gran cuestión del siglo XIX eran las divisiones del espacio, mientras que la del siglo XX gira en torno a «la coexistencia de diferentes concepciones del tiempo». Nos muestra diversas concepciones del tiempo en Japón y África. En Japón aparecen simultáneamente el moderno y el tradicional, una mezcla de tiempo cronometrado y tiempo extenso, de tiempo regulado y de atemporalidad. Su interés se centra en esta última categoría, en los festejos locales y no en el milagro económico (aunque le rinde tributo), en los pequeños «pueblos» de Tokio, los

diminutos barrios donde la megalópolis desaparece al caer la noche, en los santuarios y cementerios locales, especialmente en las solemnes tumbas dedicadas a los gatos.

Un elemento cultural que conecta África y Japón —y que los distingue de Occidente— es la presencia del animismo, la importancia de los animales para los humanos. Ellos son los mediadores entre el mundo de los dioses y nosotros. Son sexualmente inocentes (aunque les confiramos usos semipornográficos y semidivinos). Son ejemplos de virtud (la lealtad del perro *Hachiko*, que murió esperando a su amo desaparecido y cuya estatua de piedra colocada en la estación de Shibuya se ha convertido en un lugar de culto), ejemplos de belleza. Los animales están en contacto con los ciclos tradicionales del tiempo. Son parte de nuestra conexión con la naturaleza y con la muerte. En Japón se utilizan las mismas flores tanto en los funerales de personas como en los de animales. En ese país, la gente llora más la muerte de los pandas gigantes que la del primer ministro. En Japón las prácticas tradicionales se mantienen como crítica a las de Occidente, ya que creen que nosotros hemos perdido el contacto con algo esencial. Alguien me dijo: «La separación entre la vida y la muerte no es para nosotros tan profunda como lo es para los occidentales.»

¿Y qué hay del mundo histórico? Al hablarnos de la Edad Heian (la época del Japón clásico, entre los siglos X y XII), mientras vemos como un cohete despega, el director nos explica que aquel período fue un ejemplo de cómo las «complicadas estrategias de los gobernantes» pueden tener menos importancia para la cultura que un «pequeño grupo de ociosos», gente como la aristócrata cortesana Sei Shonagon, que se dedicó a cultivar sus relaciones amorosas, escribir poesía melancólica y hacer listas de cosas bellas que «avivan el corazón». Ignoró los problemas del resto del mundo, pero, durante siglos, Shonagon ha sido más recordada que todos los imponentes emperadores y políticos de su época.

¿Y la revolución, ese moderno sueño de transformación? La de Guinea-Bissau, que venció al gobierno portugués, consigue que por un momento el director vislumbre la posibilidad de una nueva revolución en Europa. Pero fracasó y ahora no la recuerda nadie: «La historia lanza por la ventana sus botellas vacías.» «La historia sólo amarga a los que esperaban que fuera dulce.» ¿Y qué hubiera pasado si la revolución hubiera triunfado? Pues que entonces hubiera empezado el auténtico trabajo, un trabajo aburrido y carente de romanticismo.

Tras haber sido un ferviente militante, el director parece haber abandonado la posibilidad de la revolución. No su espíritu, no su creencia en su necesidad para ciertas partes del mundo. Pero parece como si hubiera visto demasiado, filmado demasiado y aprendido

demasiado para luchar por ella ¿o quizá por nada (excepto la salvación) ocurrido durante el lapso de la historia? Únicamente aquellos, afirma, que tienen «amnesia del futuro», que tienen la suerte de no conocer lo que va a pasar, de no saber que las acciones humanas siempre se corrompen o fracasan (como la revolución en Guinea-Bissau), pueden estudiar la historia con optimismo. La amnesia les protege del juicio de la historia: «A ella no le importa, no entiende nada, sólo tiene un amigo, con un nombre y una cara.»

Las revoluciones fracasan o triunfan y los revolucionarios se matan entre ellos. Pero a pesar de esos fracasos o éxitos, aún se pueden tener esperanzas. Para el director, la esperanza está viva en las manifestaciones de estudiantes y granjeros contra la construcción del aeropuerto de Narita. Es otra vez como en los sesenta. Tan hastiado como puede estar alguien de aquella generación, el director ama esa lucha porque sus miembros ejemplifican lo que el Che Guevara expresó en palabras cuando dijo que «temblaba de indignación cada vez que se cometía una injusticia en el mundo». Pero los jóvenes de ahora son diferentes. No parece que conozcan el «secreto»: que la vida no es algo que uno busca, sino lo que se es. Que ellos son la vida y que serán, antes de que se den cuenta, engullidos. Esto es cierto tanto para los rebeldes negros —los Takenoko— como para las chicas bien norteamericanas, que pasan oficialmente a ser adultas a los veinte años y en el día de su cumpleaños la compañía de teléfono les regala llamadas internacionales. «¿Cuánto tiempo tardarán en olvidar el secreto? Los videojuegos son la metáfora de nuestras vidas: no importa cuántas veces ganes, al final siempre habrá un enemigo que acabe contigo.»

Pero el film parece insinuar que se puede ser feliz en ese espacio de tiempo que llamamos historia. Ésa es seguramente la lección del kamikaze que escribe una nota de despedida antes de dirigirse hacia la muerte. Parece que no está a favor de la guerra, pero su idea es clara: Japón debe «vivir libre para vivir eternamente». Sabe que se encamina hacia su fin como si fuera un autómata, pero hace lo que considera oportuno y afirma: «En mi corazón soy feliz.»

¿Y qué hay del Japón actual? ¿Cómo es la vida en esa megalópolis electrónica? Hay algo humano en sus ritmos y en sus sueños colectivos por vergonzosos que sean. Incluso los sueños de los pasajeros del metro, afanosos de sexo o violencia o de una combinación de ambos, tienen una escala humana. Las fiestas del Japón están impregnadas del pasado, llenas de actos que mantienen la relación con el otro mundo: adoración de dioses, animales, espíritus de objetos inanimados como por ejemplo muñecas y piedras. Esos objetos también pueden tener sus momentos de trascendencia. Aquí se encierra una lec-

ción para Occidente, una lección sobre su «inmensa vanidad que nunca ha cesado de privilegiar lo que es sobre lo que no es, lo dicho sobre lo omitido».

¿Es posible la felicidad en este siglo —parece preguntar el film—? Vemos otra vez imágenes de los tres niños en Islandia. Entonces el director nos explica el cuento de un visitante del año 4001, alguien incapaz de olvidar, que debe cargar con todo el pasado, con la «memoria anestesiada». Es excesivo. De alguna manera, todos nosotros necesitamos nuestras memorias para ser selectivos e imperfectos. El deseo del visitante es entender algo en el pasado, algo que existe en el presente pero que ha sido olvidado en el futuro: la infelicidad. Pero no la puede entender, como no pueden entender los ricos a los pobres. Sólo puede tener una vaga idea de lo que es la infelicidad a través de las canciones de un ciclo de Moussorgsky, un ciclo titulado «Sans Soleil»; sólo la música puede expresar la triste dimensión de nuestra condición.

¿Qué ocurre con la felicidad, con la historia misma, cuando todo desaparece, inundado de lava tras una erupción volcánica como la que ocurrió en Islandia y destruyó el mundo de aquellos tres niños felices? Todo se ha evaporado, salvo aquellas imágenes filmadas. Ahora, aquel momento sólo existe en la memoria, para nosotros y para el director que debe seguir filmando el mundo con su cámara y darle un sentido en imágenes y sonidos. La felicidad para él y para nosotros no parece ser un sueño colectivo, como lo es para los japoneses, sino algo individual. El director puede reverenciar a todos los dioses y espíritus de Tokio (a los coches averiados y a las cartas no enviadas), pero su mundo es el de *Zone*, la máquina de Hayao, donde cada imagen y cada sensación pueden transformarse. Le gusta ese mundo escurridizo y maleable porque «nos habla a esa parte de nosotros que insiste en dibujar perfiles en los muros de la prisión. Un trozo de tiza para seguir los contornos de lo que no es, ya no es o aún no es. La escritura que cada uno de nosotros usará para escribir su lista personal de cosas que "avivan el corazón"... En ese momento cada cual escribirá su poesía y habrá magia en la máquina».

¿Habrá otra carta de Sándor Krasna? ¿Del director? El film acaba con estas preguntas, insinuando que si tiene que haber más, debemos ser nosotros quienes las escribamos y creemos las imágenes correspondientes.

Que *Sans Soleil* está atravesado por la memoria lo reconoce todo el que lo ve. ¿Pero es un trabajo de historia? Eso cuesta más de aceptar. Desde luego no como la conocemos en papel, ni siquiera historia como normalmente aparece en la pantalla. Pero creo que es una posible forma de historia, una historia visual y verbalmente muy densa,

que no privilegia ni la imagen ni la palabra sino que las enfrenta para conseguir nuevas formas de comprensión. Una historia que incluye muchas voces, o una voz con diversos disfraces, dejando que aparezca más de una verdad o, incluso, verdades contradictorias. Una historia que proporciona un tipo de conocimiento que no sabemos cómo enjuiciar con las formas tradicionales, porque está fuera de todos los géneros y tipos de discurso histórico. Es, sin lugar a dudas, una historia que ha escapado del fantasma del positivismo que habita en las ciencias sociales. Una historia que ha escapado a la idea de que la ciencia del pasado consiste en datos agrupados en bloques que sirven para construir el gran edificio del conocimiento.

En última instancia, el núcleo del film es la máquina de Hayao. Un crítico la ha descrito como una «región» donde la jerarquía ya no gobierna, donde existe «una nueva objetividad, una nueva manera de entender y construir las representaciones que desafían las osificadas fábulas de la historia». Si esto es verdad a la hora de hablar de la máquina, de *Zone*, también lo es del film en el que aparece. Como Hayao, el realizador sugiere que todos nosotros debemos aprender a crear nuestras propias historias. Que la historia oficial no es más que un sueño colectivo, un sueño que muchas veces es destructivo. Un sueño perdido en el ciclón del último misterio, quizá el sueño de algún dios. Porque nuestros actos, nuestros poemas, nuestros hijos, nuestros lugares favoritos, nuestras vidas y nuestras muertes pueden adquirir nuevas formas, nuevos colores y nuevos significados en función de quién se siente ante los paneles de control. Todos tenemos acceso a alguno de esos paneles, por lo menos al de nuestro cerebro y nuestra memoria. Sólo cuando creamos nuestras propias historias, edificamos esos ideales individuales que nos permiten tener la fuerza suficiente para seguir viviendo en este mundo donde dolor, desesperación, pasión, esperanza y amor son como imágenes, pedazos de conocimiento, abstracciones que algunos manipulan desde sus paneles de control. Conocimiento que puede tener poco que ver con lo que sentimos, pensamos, esperamos, sabemos o entendemos. La historia es un dominio en el que sabemos que nunca podremos sobrevivir a los cambios que vendrán, pero aun así, debemos vivir y filmar y recordar cada día como si pudiéramos.

Tercera parte

EL FUTURO DEL PASADO

Capítulo 8

LA REVISIÓN DE LA HISTORIA

DIRECTORES CONTEMPORÁNEOS Y LA RECREACIÓN DEL PASADO

Casi al inicio de mis investigaciones sobre los films históricos, me interesé vivamente por cómo directores de tradiciones culturales diferentes representaban el pasado mediante procedimientos que podían hacer que el típico film hollywoodiense (al menos para mí) pareciera visual, argumental e intelectualmente aburrido. Cuando me pidieron que comentara uno de los libros que cito más adelante, aproveché la oportunidad para leer algunos más y usarlos como punto de partida para analizar los films históricos de tres tradiciones que parecen obsesionadas con el pasado y decididas, o así me lo parece, a encontrar nuevos caminos para explicarlo: África, Latinoamérica y Alemania. Como era de esperar, ninguno de los autores de estos nueve libros se digna considerar el film histórico una categoría diferenciada. Su ceguera respecto de cómo el film histórico reconfigura nuestra noción del pasado es otro motivo para que los historiadores estudiemos el mundo del cine, particularmente el pasado explicado en lugares donde su significado puede ser crucial para la identidad personal y cultural.[1]

Brazilian Cinema, Randal Johnson & Robert Stam (eds.), University of Texas, Austin (1988).

Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers, Julianne Burton (ed.), University of Texas, Austin (1986).

The Cinema of Ousname Sembene: A Pioneer of African Film, Françoise Pfaff, Greenwood, Westport, Connecticut (1984).

The Cuba Image; Cinema and Cultural Politics in Cuba, Michael Chahan, Indiana University, Bloomington (1985).

1. «Revisioning History: Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past», *Comparative Studies in Society and History*, 32 (octubre 1990), pp. 822-837. Publicado con la autorización de Cambridge University Press.

From Hitler to Heimat: The Return of History as Film, Anton Kaes, Harvard University, Cambridge (1989).

New German Film: The Displaced Image, Timothy Corrigan, University of Texas, Austin (1983).

Third World Film Making and the West, Roy Armes, University of California, Berkeley (1987).

Tradition Orale et Nouveaux Medias, Victor Bachy (ed.), OCIC, Bruselas (1989).

Twenty-Five Black African Filmmakers: A Critical Study, with Filmography and Bio-Bibliography, Françoise Pfaff, Greenwood, Westport, Connecticut (1988).

El lugar: una clase en una aldea de Senegal. En la pared, mapas de África y de Francia. Jóvenes estudiantes de color descalzos, apiñados alrededor de largas mesas, repiten rutinariamente las frases que su profesor les lee de un libro. Frases que elogian los éxitos de «nuestros antepasados los galos».

Consideremos la escena inicial. La clase es real y a la vez simbólica; el momento filmado, alusivo; el objetivo, educativo. Recordemos que en todo el Tercer Mundo las pantallas cinematográficas siempre han reproducido personajes norteamericanos y europeos cuyos problemas personales, nacidos de la ambición o del amor, hablan de un mundo exuberante que no es más que una fantasía para el espectador. Estos largometrajes son tan malos —*no peores*— como los que transcurren en el Tercer Mundo, en los que los nativos no son tan inteligentes como los blancos sino dóciles sirvientes, pérfidos enemigos o bufones. («Siempre hemos vitoreado a Tarzán», afirma un director africano.) Cualquiera de estas imágenes conspira para ocultar la herencia, la cultura y la identidad de un pueblo. ¿Qué hacer? Combatir la imagen con la imagen. Recrear tu propio mundo en la pantalla cinematográfica.

Tomemos esto como el arranque de estas reflexiones. El vivo contraste entre las caritas negras y las palabras que repiten produce un momento fílmico y un significado único. También es un momento histórico, uno que apunta directamente al tema de este artículo: ¿cómo pueden las películas revisar la historia? Ninguno de los libros que he citado trata este tema, ni siquiera se centran en los films históricos. Pero todos están preocupados por cómo los films pueden ser usados

para aprehender el legado del pasado. Juntos muestran cómo en el último cuarto de siglo los directores de África, Latinoamérica y Alemania se han enfrentado a la historia en la pantalla con una gran variedad de formas innovadoras. Mi propósito al colocarlos todos juntos es explorar esas innovaciones, entender la variedad de procedimientos con los que los films pueden hablar sobre el pasado e introducir a los historiadores en las relaciones entre el cine y la historia.

En la práctica y la teoría, las interrelaciones entre la historia y los medios audiovisuales son problemáticas. Consideremos la escena antes comentada: es claramente histórica, pero ¿cómo puede el historiador relacionarse con ella? La escena no tiene fecha, la aldea no tiene nombre. No hay duda de que escenas similares se han producido durante décadas en cientos de lugares a lo largo y ancho de todas las colonias francesas. Seguro que ha ocurrido muchas veces en la aldea del director Safi Faye, quien inicia así su film *Fad'jal*, un trabajo que —entre otras cosas— pone en imágenes la historia oral de su aldea. Pero las preguntas sobre la escena en sí permanecen: ¿es realmente una clase o un decorado?, ¿los jóvenes son estudiantes o actores? Y más importante aún: ¿cómo afectarían las diferentes respuestas a la verdad histórica?

Por sí mismas, estas preguntas parecen intrascendentes. Pero aluden a aspectos trascendentes de cualquier discusión sobre la posibilidad de crear historia en imágenes. No es tarea fácil hablar sobre el tema de forma razonada. «La superchería» de los medios audiovisuales parece ruborizar a los académicos. Se postulan afirmaciones increíbles a favor y en contra de las películas. Sus defensores hacen creer que sólo el film, con su mundo de imágenes en movimiento, puede aproximarnos a la complejidad de la experiencia histórica. Sus oponentes ven la historia en imágenes como una farsa que inevitablemente debe inventar, cubrir con ropajes sentimentales y simplificar el pasado. Incluso los estudiosos que trabajan con los medios audiovisuales desdeñan la posibilidad de hacer historia «seria» en imágenes. Al analizar el mundo de la pantalla, consideran que los films históricos no son útiles para pensar sobre el pasado, sólo reflejan los valores del período en que fueron hechos.

Estas reacciones se basan en el tipo de films que se hacen en Hollywood (o sus sucursales en Londres, París, Calcuta o Tokio). Todos conocemos estas obras; su propósito no es el conocimiento, sino el entretenimiento; no la verdad, sino el beneficio. Pero el modelo de la Meca del Cine no es la única manera de plasmar la historia en imágenes. En absoluto. En los años veinte, los directores soviéticos ofrecieron nuevas visiones del pasado (por ejemplo, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*) que todavía admiramos aunque más como obras artísticas que como trabajos históricos. Más recientemente, directores de diver-

sas partes del mundo han aceptado el desafío de enfrentarse de forma seria al pasado. Sus trabajos son parte de una fase histórica, la llegada de un cine no comercial ansioso por recuperar las tradiciones propias que durante décadas —o siglos— han sido (mal)interpretadas por extranjeros. Para entender totalmente sus innovaciones, necesitamos ver sus films. Pero debemos estar satisfechos con las palabras, es decir, con sus limitaciones y méritos. Sólo las palabras pueden plantear las cuestiones que guían esta investigación: ¿hasta qué punto pueden aceptar los historiadores la historia en imágenes?; ¿cómo podemos juzgar esa historia?; ¿cuáles son las implicaciones —o los retos— que el film histórico plantea a la historia escrita?

> Cuando realizas un film histórico, no importa si el tema es de hace dos décadas o dos siglos, estás hablando del presente.
>
> HUMBERTO SOLÁS

Empecemos con el «combate» (esa palabra tan popular entre las izquierdas) contra Hollywood. Un combate —como muestra Roy Armes en su excelente trabajo, *Third World Film Making and the West*— contra las dos caras de Hollywood: el Hollywood que, a través de estratagemas políticas y económicas, ha dominado el mercado cinematográfico mundial; y el Hollywood que ha creado un tipo de película que a menudo creemos que es el único dable. El film dramático —un vehículo semimístico para propagar los ideales occidentales— siempre destaca la vida emocional del héroe individual, el hombre o la mujer (casi siempre el primero) cuyos deseos de amor, éxito, poder, felicidad o un mundo mejor, superan cualquier meta política o social. Esos hombres y mujeres viven en un mundo «real», que está cuidadosamente reconstruido mediante varias técnicas (personajes arquetípicos, planos y contraplanos, montaje) cuyo principal objetivo es que no se detecten. El resultado es una obra que parece que no haya sido creada, que es una ventana abierta al mundo «real».

No todos los directores del Tercer Mundo rechazan hacer films de este tipo por principios o por los beneficios que de ellos se obtienen, y una de las mayores virtudes del libro de Armes es apuntar la complejidad de las alternativas a los films occidentales. En Bombay, El Cairo, Río de Janeiro, México D.F., Manila y otras ciudades se han desarrollado con éxito industrias al estilo de Hollywood. Pero, igual que el «original», también han conocido el desafío del cine alternativo. En los sesenta, el desafío lo planteó el llamado «Tercer Cine». Con una orientación marxista, el movimiento perseguía descolonizar tanto la industria como la

imagen, reemplazar la fantasía de la pantalla por la «vibrante realidad».[2] No es extraño que el Tercer Cine fuera una creación de artistas e intelectuales profundamente occidentalizados. No sorprende tampoco que sufriera una paradoja básica: a pesar de querer ser un cine para el pueblo, el Tercer Cine produjo películas que casi nunca fueron populares.[3]

Para la historia en imágenes, la popularidad alcanzada es menos importante que la óptica utilizada. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que el Tercer Cine fue exitoso. Los cineastas alternativos crearon nuevas formas cinematográficas, nuevos modos de pensar en imágenes sobre temas sociales, políticos y culturales. Pero a pesar de que muchos de estos films son citados en el libro de Armes, este autor no clasifica al film histórico en una categoría diferente. ¿Cómo se entiende esto? Se puede argumentar que la «historia» es una disciplina occidental; pero hay motivo para una explicación más simple: los directores siempre han estado demasiado comprometidos en las luchas por la liberación nacional y no han explorado la historia sistemáticamente. Han hecho films del pasado por la misma razón que han hecho films del presente, han utilizado la historia como recurso para dar su punto de vista sobre problemas raciales, económicos, sexuales y políticos. ¿Estamos ante films ahistóricos, más pendientes del presente que del pasado? Quizá. Pero éste no es un recurso desconocido para los académicos. No es tan diferente de las razones que han empujado a que hayan florecido estudios sobre la historia de las mujeres, de los homosexuales o de grupos marginados.

> *Los films acerca del África Negra... son instrumentos que nos permiten afirmar nuestra identidad y luchar tanto contra el imperialismo cultural, como contra la opresión política y económica.*
>
> GASTON KABORE

En ningún lugar como en África ha sido tan importante el deseo de recuperar el control de la propia imagen. Cualquiera que haya

2. Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, p. 99.

3. Este texto no analiza la cuestión de quién es realmente el «autor» de un film. Por motivos prácticos, entiendo que los directores son los responsables de las películas. Dado que mi objetivo es investigar las diferentes maneras de hacer films históricos, dicha cuestión es irrelevante. Debo, sin embargo, mencionar que muchos de los autores de los libros comentados reflexionan sobre la autoría fílmica. Incluso aquellos que consideran que el director no es el «autor» del film, caen en ese uso. Quizá la mejor explicación la plantea Timothy Corrigan en *New German Film: The Displaced Image*, University of Texas, Austin (1983): «Mientras esta investigación utiliza ese concepto como recurso hermenéutico, los directores lo utilizan y explotan como un recurso para mejorar la distribución. Desde luego no es... enteramente una clasificación satisfactoria pero sí una idea bastante aceptada —aunque de mala gana— que ayuda a la difusión.»

visto algunos films africanos sabrá de lo que estoy hablando. Quien no los haya visto puede entenderlo (aunque con alguna dificultad) leyendo las páginas de *Twenty-Five Black African Filmmakers* de Françoise Pfaff. Más una obra de referencia que de análisis, el libro no tiene una tesis conductora sino que va señalando la diversidad de films subsaharianos del último cuarto de siglo. Los veinticinco directores escogidos (entre más de doscientos cincuenta vivos) son tratados en otros tantos capítulos. Sólo en el breve prefacio se mencionan sus temas comunes: rechazar «estereotipos alienantes en favor de imágenes reales de África» y describir «las realidades africanas... como una vía para el progreso mediante el propio análisis y la verificación».[4]

Estas obras van a la búsqueda de un patrimonio cultural que el colonialismo ignoró o reprimió. Pero no implica plantearse la historia en términos occidentales. Aunque en su libro describe films sobre el pasado, Pfaff —como Armes— no considera a los films históricos un tipo diferenciado. Respecto de los films históricos más frecuentes en Occidente —los basados en hechos o personajes reales y aquellos en que los personajes y la acción pueden ser figurados, pero que ciertos momentos o movimientos históricos son intrínsecos al desarrollo de la trama y la acción—, África no ha creado ninguno de los primeros y muy pocos de los segundos. De éstos, la mayoría se sitúan en un pasado reciente y tratan de los problemas posteriores a la independencia: conflictos sociales creados por el desarrollo, malestar estudiantil, corrupción moral y política y problemas de los antiguos colonizadores con los nuevos gobiernos. ¿Podemos decir que constituyen una «historia instantánea» cuyo estilo hollywoodiense refleja que los países colonizados han adquirido un sentido del tiempo occidental?

Al tratar períodos más distantes, los directores africanos se alejan del modelo típico y crean films en consonancia con la tradición oral. Son comunes las narraciones de la aldea y de los héroes y ancestros tribales; historias que no pretenden recrear los temas políticos o la imagen del pasado, sino las lecciones que de él se desprenden. Muchas veces los aspectos históricos y etnográficos se entremezclan. Los repetidos movimientos de las mujeres cavando en los campos, las ceremonias y bailes en honor de los dioses, las acciones de un rey, un guerrero o un ladrón, todos estos elementos y otros aparecen en un mundo donde la cronología es menos importante que la moral. Echamos en falta un sentido lineal del

4. Françoise Pfaff, *Twenty-Five Black African Filmmakers*, Greenwood, Westport, Connecticut (1988), pp. IX-X.

tiempo, un deseo de analizar las causas y los efectos, un deseo de dar una explicación natural al cómo y por qué de los acontecimientos.

La historia africana nos llega no sólo de la mano de las imágenes sino también de las palabras del «hombre del pasado», uno de esos tradicionales narradores responsable de la memoria de la tribu. En la actualidad estos personajes están siendo apartados de la vida africana y más de un film ha reflejado su declive en el mundo moderno (*Sa Dagga*, 1982, de Momar Thaim de Senegal, por ejemplo). Esta pérdida nos ofrece la oportunidad de hacer una reivindicación en favor de las películas: lo que representaba el «hombre del pasado» para el África tribal, lo es el director para el África actual. Recogido en el libro de Pfaff, esta idea es el eje sobre el que giran diversos artículos de *Tradition Orale et Nouveaux Medias*, un conjunto de textos presentados en un coloquio celebrado en el Décimo Festival Cinematográfico Panafricano de 1987. ¿Qué, se preguntarán, tienen en común un «hombre del pasado» y un cineasta? Ambos tienen la misión de conectar el mundo que fue con el presente; ambos cuentan historias para ayudar a la supervivencia y continuidad cultural. Sus diferencias también son claras. Como narrador oral, el «hombre del pasado» altera sus narraciones en función de las reacciones de su público; para el realizador, incluso para aquellos que llevan sus films a los más remotos poblados, las reacciones sólo pueden influir en sus futuros trabajos.

> A mi generación no nos explicaron nuestra historia. Sabemos las fechas, las leyendas, pero no sabemos exactamente qué pasó. Nuestro deseo... es dramatizarla y así poder enseñársela a otros e impedir que nos la enseñen terceros.
>
> OUSMANE SEMBENE

La tesis de que los directores pueden desempeñar el papel de «hombres del pasado» parece una obligación moral: los directores deben asumir ese cometido para preservar el punto de vista africano del pasado. Como estrategia cultural puede ser admirable, pero ¿de qué historia hablamos? Consideremos al director africano más aclamado, Ousmane Sembene, de Senegal. Un artista concienciado —tal y como Françoise Pfaff demuestra en su largo estudio—, Sembene ha reclamado ese papel de «hombre del tiempo», ha aspirado a convertirse en «la boca y los oídos» de la sociedad, a «reflejar y sintetizar los

problemas, las luchas y las esperanzas de su pueblo».[5] Más a menudo que el resto de los directores africanos, ha situado la mayoría de sus films en el pasado, incluida su obra maestra —quizá la obra maestra del cine africano— *Ceddo*, un film que es una historia épica, un drama, un cuento, una historia moral y una obra histórica.

Pero no histórica en el sentido que solemos dar a las obras escritas o filmadas. No podríamos anunciarla con esta afirmación «Ésta es una historia real». *Ceddo* mezcla y nos brinda «hechos y acontecimientos auténticos que sucedieron en un período que abarca varios siglos» y los comprime en unos días de la vida de una aldea del siglo XVII.[6] Unos días conflictivos en los que estalla una pugna largamente larvada entre un grupo de musulmanes liderados por un imán y los devotos de la religión tribal tradicional. En el film también aparecen los siguientes hechos: el rapto de una princesa, los avatares de los guerreros para rescatarla, la muerte de un rey (posiblemente envenenado), la quema de casas, la matanza de familias inocentes, la toma del poder del imán, la conversión forzosa de los miembros de la tribu y, finalmente, la muerte del imán a manos de la princesa, en una clara reafirmación de la tradición.

Tantos episodios en un período tan corto de tiempo nos pueden hacer pensar que el film es más fantasioso que histórico. Su estilo refuerza esta impresión. Para ojos occidentales, *Ceddo* —a pesar de todo lo que ocurre— parece lento, torpe e «irreal». ¿Por qué? Porque carece de las convenciones de Hollywood. Porque está filmado en lo que Pfaff llama el «lenguaje cinematográfico africano». Un lenguaje que pretende proporcionar un retrato de la gente en su entorno natural y social. Un lenguaje que incluye largas secuencias, mínimo montaje, planos medios y pocos movimientos de cámara. *Ceddo* no tiene planos «por encima del hombro», contraplanos e iluminación precisa. Para cualquiera condicionado por Hollywood (o sea, todos nosotros) al film también le falta empuje emocional e identificación con los personajes. Es toda una ironía. El «realismo» que echamos en falta en *Ceddo*, deriva de su distanciamiento emocional, ese mismo distanciamiento que en la historia escrita parece garantizarnos un realismo que llamamos «objetividad».

Para el historiador, el estilo de *Ceddo* preocupa menos que su contenido. ¿Puede la historia permitir que se mezclen hechos de diferentes lugares y épocas? Pero ¿de qué manera, si no, puede tratar un director el conflicto crucial entre el Islam y las religiones tri-

5. Citado en Françoise Pfaff, *Twenty-Five Black African Filmmakers*, Greenwood, Westport, Connecticut (1984), p. 29.
6. *Ibid.*, p. 166.

bales del oeste de África, o cualquier otro conflicto que se haya desarrollado durante siglos y cuyos escasos datos comprobados son conocidos por todos? A diferencia de las palabras, el film no puede abordar conceptos abstractos, no puede hacer generalizaciones sobre hechos que se han repetido en el tiempo. El cineasta debe mostrar imágenes concretas. Al decidirse por mezclar hechos para crear imágenes históricas, Sembene quizá no nos brinde una historia «real» (una que refleje qué ha pasado en un lugar y un momento concretos), pero sí una obra que capta (y recrea) una verdad histórica. *Ceddo* es, por tanto, el equivalente visual a la historia que explica el «hombre del pasado». Es un trabajo que, con sus verdades morales y atemporales, sobrepasa el estadio de la historia escrita y lleva la tradición oral a la pantalla.

> Como nuestra historia ha pasado por un tamiz burgués, nos hemos visto forzados a vivir con graves tergiversaciones. Carecemos de una apreciación coherente, lúcida y digna de nuestro pasado nacional.
>
> HUMBERTO SOLÁS

Al igual que los directores africanos, los latinoamericanos también han estado muy preocupados por retomar el control de su visión sobre ellos mismos, por crear las condiciones para desarrollar su cultura autónomamente y por expresar su «realidad nacional». Pero se han diferenciado de los africanos en: 1) haber estado más interesados en cómo plasmar la historia en imágenes, y 2) ser más teóricos en su labor cinematográfica. La teoría, de hecho, ha respaldado muchos movimientos cinematográficos desde los sesenta. La noción de un Tercer Cine, enunciada en Argentina por Fernando Solanas y Octavio Getino, defendía una labor cinematográfica que no privilegiaba ni al productor (como en Hollywood) ni al director (como en el cine de autor europeo), sino que «enfatizaba la relación entre el film y el público mediante documentales abiertos con formato de ensayo que moverían a los espectadores a la acción política».[7] Los movimientos que siguieron al Tercer Cine fueron: Cine Imperfecto (rechazaba los adelantos técnicos), Cine Rescate (recuperaba lo oculto), Cine del Hambre, Cinema Novo y, prestados de la literatura, Tropicalismo, Canibalismo y Carnavalismo.

7. Julianne Burton (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, University of Texas Press, Austin (1986), p. XI.

> No podemos hacer films sobre temas brasileños o latinoamericanos con un lenguaje norteamericano.
>
> GLAUBER ROCHA

Las doctrinas y los planteamientos de estos nuevos cineastas aparecen en la recopilación de excelentes entrevistas de Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America*. En ellas, directores, productores y actores de Argentina, Bolivia, Chile, Brasil y Cuba explican sus ideas, esperanzas, sueños, éxitos y fracasos con una pasión y una elaboración intelectual que —acostumbrados a la simplicidad de los directores y artistas de Hollywood— deslumbran. Varios planteamientos son comunes a todos ellos: la historia «oficial» ha tergiversado el pasado suprimiendo las pruebas de racismo, explotación, resistencia y rebelión; el cine debe servir para cambiar la mentalidad de la gente, enseñándole la realidad tanto del pasado como del presente; el cine necesario para crear esa conciencia debe poseer sus propias formas y lenguajes. Estas ideas destacan el «doble compromiso» de los directores latinoamericanos: un compromiso no sólo con la «transformación social» sino también con la «innovación artística».[8]

La transformación social era la parte más fácil, como mínimo en teoría. Todo lo que se necesitaba era, en palabras del realizador brasileño Glauber Rocha, «una cámara en tus manos y una idea en tu cabeza».[9] A este planteamiento se le añadía un profundo deseo de tratar temas, grupos y problemas que habían sido ignorados por los libros de enseñanza y evitados por los políticos burgueses. En los sesenta, los jóvenes adinerados empezaron a salir de sus mundos privilegiados de las ciudades para encontrarse con los pobres y los desposeídos que vivían, y viven, en los suburbios. Trataron temas como los niños sin hogar de Buenos Aires, los campesinos de Bolivia y los alfareros de Bogotá con un enfoque documentalista. Pero con una diferencia importante: evitaron el elitismo habitual de la práctica fílmica que convierte a las personas en objetos pasivos de la cámara, y se esforzaron por que los protagonistas colaboraran en la elaboración del film. La innovación artística era y es una cuestión más difícil, tanto de describir como de llevar a la práctica. Para el cine latinoamericano ésta se da con el paso del documental al cine histórico. La innovación es necesaria —argumentaban— porque la historia que se ha enseñado en todos los países latinoamericanos y las imágenes históricas creadas en Hollywood (y en los Hollywood sudamericanos)

8. Burton, *op. cit.*, p. XII.
9. *Ibid.*

está mediatizada por el capitalismo, el consumismo y el Estado. Para recuperar el pasado ocultado, no basta con dramatizar la historia social (temas como el esclavismo, los obreros, los campesinos o la resistencia política) con un estilo hollywoodiense y un final emotivo agradable para el público. Por el contrario, se debe sacudir a los espectadores y apartarlos de su papel de pasivos consumidores de imágenes. Y esto sólo se puede lograr creando estilos fílmicos diferentes, inquietantes y utilizando un nuevo lenguaje cinematográfico que hará que los temas históricos sean de rabiosa actualidad y llenos de sentido para comprender el presente.

> No quería hacer un film cerrado del que sólo se pudiera hacer una interpretación.
>
> NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Durante los últimos veinte años se ha experimentado mucho en Latinoamérica en relación con los films históricos. Los intentos para plasmar el pasado han ido del realismo a la fantasía, pasando por la mezcla de géneros y formas. Algunos directores han conseguido una especie de «realismo radical» mediante la reconstrucción de hechos con la ayuda de sus protagonistas reales. El creador y especialista en esta vía fue Jorge Sanjinés. Su primer trabajo fue *El coraje del pueblo* (1971), recreación de una huelga y una masacre, escrita e interpretada por los mismos mineros bolivianos. Otros directores —mediante largas secuencias, una interpretación brillante y escaso montaje— han distanciado al espectador de la pantalla, creando un mundo cinematográfico (brechtiano) en el que es imposible identificarse emocionalmente con los personajes. El maestro de este género fue Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del Sol*, 1963; *Antonio Das Mortes*, 1969); su propósito era que la gente pensara más y sintiera menos ante los problemas que iban apareciendo en la pantalla.

Para muchos realizadores el realismo no era la solución, sino el problema. Algunos soñaban con un film «abierto», un trabajo que no diera soluciones sino que planteara interrogantes. Más fácil de hacer que de decir. Casi todos los films históricos latinoamericanos han sido muy anticapitalistas (para algunos que una persona abra su mente es ya otra ideología). Desde luego esto ha sido así en Cuba, donde el actual régimen ha dado apoyo a los films históricos (los precedentes de este fenómeno, así como toda la historia estética y política del cine cubano desde su inicio en 1913 hasta bien entrados los setenta, se explican en el trabajo de Michael Chahan, *The Cuban Image*). Obviamente, el propósito de estos films ha sido crear pila-

res, una tradición, para los valores del régimen socialista (muchos de los films norteamericanos sirven para defender nuestros valores de libertad, individualismo y democracia). Pero ese objetivo podía conseguirse con cualquier tipo de film. El verdadero interés de los films cubanos radica en sus experimentaciones fílmicas (¡nada de realismo socialista!). En estos experimentos, las técnicas que rompen el «realismo» superficial de la pantalla nos permiten acercarnos a ver cómo se relacionan el pasado y el presente. Tres ejemplos notables de ello son:

1. *Lucía* (Humberto Solás, 1968) se estructura en tres episodios que tienen lugar en otros tantos períodos (colonial, 1895; neocolonial, 1913, y revolucionario, los sesenta), centrados todos ellos en una mujer llamada Lucía (una aristócrata; una chica de clase media de ciudad y una campesina de una colectividad) cuyos problemas con el sistema político y con los hombres se presentan en tres formas dramáticas diferentes (tragedia, melodrama y comedia) y tres estilos visuales (oscuro y trágico; claroscuro y realista; brillante y alegre). Los tres episodios nos recuerdan que no hay una única manera de mirar al pasado e interpretar los hechos.
2. *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) reconstruye, en formato de documental, una batalla contra los españoles en 1868. El uso de película especial, imágenes tomadas «cámara en mano», sonido real, entrevistas a los soldados y escenas en las calles de La Habana Vieja, nos hacen creer que estamos viendo «los hechos tal y como ocurrieron». La historia contada de esta manera no es ni «una ilusión de tiempos lejanos», ni «una forma de evasión».[10] Su estilo nos recuerda que los temas de la historia son tan cercanos como los del presente.
3. *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1974) nos da dos perspectivas de una única persona. Basada en la primera novela cubana contra la esclavitud (escrita alrededor de 1830), el film nos brinda dos visiones diferentes de la vida de los esclavos: una incorpora la sensibilidad romántica de la novela, la otra refleja nuestra visión actual de la esclavitud como sinónimo del horror. Contemplar el siglo XIX desde dos planteamientos diferentes —el de los reformadores de la época (tal y como pensamos que fueron) y el de los marxistas actuales (como son) implica poner en evidencia que nuestro conocimiento histórico tiene una base temporal incuestionable.

10. Michael Chahan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*, Indiana University Press, Bloomington (1985), p. 248.

> El cine no es la reproducción de la realidad. Implica la creación de un universo paralelo, alternativo y verosímil. Su verosimilitud no depende tanto de la experiencia diaria de los espectadores como de su espíritu e ideología.
>
> CARLOS DIEGUES

Más que ningún otro país latinoamericano, Brasil ha sido terreno fértil en nuevas propuestas cinematográficas. También ha sido uno de los pocos países donde el cine alternativo ha conectado con el gran público. Según afirman Randal Johnson y Robert Stam en la introducción histórica de su libro *Brazilian Cinema*, ello se debe a que los directores brasileños han realizado films que trascienden las dicotomías típicas; películas que son al mismo tiempo radicales y populares, didácticas y frívolas —«una síntesis de energía y conciencia, emoción y dialéctica, humor y fines políticos».[11] Las argumentaciones teóricas y los análisis de films concretos en el libro proporcionan una visión única del cine brasileño —o si se quiere diferentes visiones que se superponen—, que agrupa corrientes tan variadas como el Tropicalismo, el Canibalismo y el Carnavalismo. Una visión que, al «peso de una cultura europea ajena» opone «la vitalidad de la cultura popular brasileña»:[12] una cultura que privilegia la danza, la música, la comida, las funciones fisiológicas y la risa como fuerzas positivas de la historia. Una cultura en la que las jerarquías socioeconómicas están invertidas y reinan —aunque por poco tiempo— los valores morales de los oprimidos (negros, indios, mujeres y pobres).

Esta visión aparece de forma nítida en los films históricos. Tropicalismo en la épica *Macunaima* (Joaquín Pedro de Andrade, 1969). Canibalismo en la historia del «testigo cautivo» de *Como é gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970). Y Carnavalismo en los dos trabajos de Carlos Diegues sobre la esclavitud negra, *Xica de Silva* (1976) y *Quilombo* (1984). Banquetes, bailes y seducción son las claves del primer film, una crónica de papeles intercambiados que narra las acciones de un esclavo liberado que utiliza su atractivo sexual para dominar a los prohombres —y a través de ellos, la política y la economía— del estado de Minas Gerais durante el siglo XVIII. Su segundo film trata del poder negro y el significado del carnaval para los pobres. El tema es la historia de una de las muchas repúblicas de esclavos fugitivos que hubo en Brasil, Palmares. Nos encontramos en una república de opereta, en un mundo de ropajes fantásticos, caras

11. Citado en Randal Johnson & Robert Stam, *Brazilian Cinema*, University of Texas Press, Austin (1988), p. 50.
12. *Ibid.*, p. 224.

y cuerpos pintados, con música y bailes continuos. Puro anacronismo. Y es que el objetivo no es el realismo. Dada la ausencia de información sobre la vida en Palmares, *Quilombo* ofrece una exaltación de la cultura tribal libre del abrazo mortal de la civilización cristiana. Nos brinda una historia que explica el espíritu del pasado y no sus formas externas.

> En ningún país se han manipulado con tan pocos escrúpulos las imágenes y las palabras como se ha hecho aquí, nunca han sido usadas tan bien para difundir mentiras.
>
> WIM WENDERS

Amor-odio. Hacia su propio pasado (nazi) y hacia Hollywood. Ésas son las dos cargas que deben arrastrar los directores alemanes. Si el sentimiento hacia Hollywood parece extraño, debemos recordar que los alemanes han vivido en un país ocupado desde 1945, por lo menos en el ámbito de la cultura popular. «Los yanquis han colonizado hasta nuestro subconsciente», afirma un personaje de *En el curso del tiempo* (1976) mientras tararea una canción pop norteamericana.[13] Para los que crearon el Nuevo Cine Alemán en los sesenta y setenta, Hollywood tiene dos caras: sus perfectos trabajos parecen ofrecer una redención a través de la eficiencia técnica; pero sus brillantes imágenes y su aún más brillante mensaje («Un final feliz para cada historia») es ajena a la experiencia alemana. Pero no mucho más que los mensajes de su propio cine: las películas alemanas tras la segunda guerra mundial se situaban en un mundo irreal lleno de historias nostálgicas de amantes separados, problemas familiares en idílicos pueblos y actos heroicos protagonizados por soldados rasos. Las dolorosas verdades del pasado inmediato, las complejidades y las complicidades de la historia alemana eran o bien ignoradas, o bien reprimidas.

Las consecuencias psíquicas, económicas y políticas de la ocupación; la lucha contra un Hollywood interiorizado; cómo los realizadores han tenido que recuperar (o redifinir) una identidad nacional a través del lenguaje, la forma y el tema de sus trabajos son temas que están tratados con gran habilidad en el libro de Tom Corrigan *New German Film*. De los directores que estudia extensamente (Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Werner Herzog) ninguno ha sido públicamente más antiimperialista

13. Citado en Corrigan, *New German Film*, 7.

que Hans Jürgen Syberberg. «Guerra» es su lema. Guerra contra «Hollywood y sus satélites». Guerra contra «caricaturas psicológicas, contra el film de acción, contra la filosofía de continuos planos y contraplanos... contra el melodrama de crimen y sexo».[14]

Los resultados psíquicos, económicos y políticos de una historia que ha sido reprimida; la lucha para encontrar una vacuna contra el pasado; los procedimientos seguidos por los realizadores para recuperar (o redefinir) una identidad nacional a través del lenguaje, la forma y el tema de sus trabajos son aspectos estudiados por Anton Kaes en su obra *From Hitler to Heimat* (y estudiados con una sorprendente mezcla de comprensión histórica y mirada crítica que hacen de él el mejor libro escrito hasta la fecha sobre las relaciones entre el cine y la historia).[15] La obra se centra en los films de cinco realizadores, films que se enfrentan a grandes temas históricos: Hitler, el Holocausto y la identidad alemana. Estas películas tratan la historia tan seriamente que «prefiguran con varios años de adelanto... los actuales intentos revisionistas alemanes de reconciliarse con su pasado; un pasado que no desaparecerá porque sus símbolos están en todas partes».

> Nuestra historia, nuestra herencia más importante —para lo bueno y para lo malo— recae sobre nosotros desde el mismo instante en que nacemos, y es algo que sólo podemos conocer y asumir con nuestro esfuerzo.
>
> HANS JÜRGEN SYBERBERG

¿Cómo conocer y asumir una historia tan terrible, tan física y psíquicamente devastadora? ¿Cómo sobreponerse al impresionante legado del cine nazi y a la desconfianza hacia todas las imágenes que traten de Alemania? Algunos cineastas lo han hecho recurriendo a relatos y formas tradicionales: Fassbinder con *El matrimonio de Maria Braun* (1978) una fábula sobre la reconstrucción de Alemania, de las ruinas tras la segunda guerra mundial a potencia económica; Helma Sanders-Brahms y su autobiográfica *Deutschland Bleiche Mutter* (1980); Edgar Reitz en su saga, de dieciséis horas, sobre la vida de una pequeña ciudad, *Heimat* (1984). Otros han sentido la necesidad de tratar las barbaridades históricas con formas extremas de invención, de recrear un pasado sin precedentes con formas fílmicas sin preceden-

14. *Ibid.*, p. 147.

15. Anton Kaes, *From Hitler to* Heimat: *The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1989), p. XI.

tes. De entre ellos, Hans Jürgen Syberberg y Alexander Kluge son los más ambiciosos e imaginativos. Más que cómo enfrentarse al pasado nazi, sus obras proponen nuevas maneras de visualizar el pasado.

Syberberg se ha preocupado de los mitos, de destruir los negativos y de recuperar los positivos. Se ha centrado en el mayor de ellos: Adolf Hitler. Una figura demasiado grande para ser tratada con «realismo»; un personaje que ya hace mucho tiempo que «se ha disuelto en una gran pluralidad de imágenes».[16] En las seis horas y cuarenta y cinco minutos que dura *Hitler, a Film from Germany* (1977) no hay ningún fotograma histórico, ninguna de las escenas típicas de paracaidistas, desfiles en Nuremberg y unidades *panzer*. Esas imágenes implican una realidad que debe ser reflejada, pero el pasado se ha ido y ese reflejo fílmico es, fundamentalmente, mentira, porque esconde y ocupa el lugar de los hechos que no se filmaron o que son imposibles de filmar pero que, en realidad, serían la mejor reconstrucción del pasado. Es mucho más honesto construir el pasado en el decorado de un estudio (de forma semejante a como los historiadores lo hacen en sus despachos). Y Syberberg lo recrea. Crea un trabajo con diversos niveles de lectura, mezcla de yuxtaposiciones y contradicciones; crea un desconcertante *collage* de formas dramáticas que las palabras no pueden transmitir: marionetas y actores en monólogos y *sketches*; anacronismos disparatados (Hitler ensalzando a sus actuales seguidores); discursos superpuestos, música pop y ópera. Syberberg crea historia «como un circo, un parque de atracciones, una sala de los horrores, un teatro de marionetas, como un cabaret, como un tribunal, *Grand Guignol y commedia dell'arte*...».[17]

> *Debemos empezar* a trabajar con nuestra historia. Me refiero a algo tan concreto como que podríamos empezar por explicarnos historias los unos a los otros.
>
> ALEXANDER KLUGE

Bucear en el pasado es fácil. Dotar tal propósito de un significado es mucho más difícil. Lo que uno encuentra son fragmentos inconexos que no conforman una historia completa y con sentido. Ése es el problema de Kluge y de la profesora de historia que protagoniza su film *Die Patriotin* (1979). Igual que el realizador, la profesora quiere hacer una investigación sobre los últimos doscientos años de la historia alemana. Pero encuentra tantos datos contradictorios que no

16. Kaes, *Hitler to Heimat*, 49.
17. *Ibid.*

puede darles un sentido coherente. Kluge también es incapaz. Así, en vez de mostrar al público una única historia, ofrece los fragmentos y espera que cada cual los articule a su manera. Dos problemas complican esa articulación: 1) En *Die Patriotin* los hechos y la ficción se interrelacionan: por ejemplo, la actriz que interpreta el papel de la profesora aparece en las imágenes de un documental de una reunión del Partido Democratacristiano entrevistando a los delegados que creen que es una auténtica profesora de historia y no una actriz, y 2) el mundo del pasado que aparece en el film es una mezcla atemporal de elementos heterogéneos: imágenes (fotografías, fotogramas, ilustraciones), datos curiosos de la vida diaria (el precio de la carne de oca en Silesia en 1914), referencias a obras de ficción (los cuentos de los hermanos Grimm, cómics) y comentarios sobre la historia de la música, la pintura y el cine.

Difícil, sí. Un caos, no. Hay un método, una técnica de reconstrucción de la historia que podríamos denominar «nómada y analítica». Doscientos años de historia —puntualiza Kluge— no pueden explicarse desde un único punto de vista o resumidos en una sola historia. El conocimiento histórico se ha fragmentado, desintegrado. La única manera honesta de acercarnos al pasado es a través del montaje, de la yuxtaposición de imágenes contrapuestas para obtener nuevas combinaciones de significados que los espectadores deben elaborar por sí mismos. La búsqueda del director y su personaje es, en definitiva, la nuestra. El camino para sortear la historia «oficial» es entender la historia como una construcción abierta y mostrar el proceso de su elaboración. Hacer que el proceso que da sentido a la historia forme parte de ese mismo significado. «Sólo si la reconstrucción del pasado es el objeto de nuestra investigación podremos ver ese pasado desde una nueva perspectiva.»[18]

> El cine no ha cambiado el mundo, pero sí la manera de entenderlo en este siglo.
>
> CARLOS DIEGUES

¿Quién habla en nombre del pasado? ¿Y en qué medio? ¿Y con qué reglas? Estas preguntas surgen al estudiar las innovaciones de los films históricos. Son interrogantes que debemos tener presentes cuando analizamos las posibilidades de la historia visual. Una cosa es cierta: la historia en imágenes filmada en África, Latinoamérica y Alemania es mucho más seria, tanto en sus objetivos como en sus resulta-

18. *Ibid.*, p. 111.

dos, que la elaborada en Hollywood. Tan seria, como hemos visto, que muchos directores han sentido la necesidad de oponerse a las tradicionales formas narrativas del medio para poder explorar las relaciones entre el pasado y el presente. En el ámbito cinematográfico, los resultados de los creadores mencionados —sus contribuciones al lenguaje, las formas y la historia del medio— son evidentes. ¿Pero qué hay de sus contribuciones a la historia? Ninguno de los autores de los libros citados son historiadores. Todas sus obras están basadas en estudios literarios o cinematográficos. Aunque interesados en las relaciones entre el cine y el pasado, ninguno tiene las preocupaciones propias de los historiadores.

Las cuestiones planteadas por los diferentes trabajos fílmicos que hemos comentado son más complejas que las generadas por las típicas películas que crean un «realismo ilusorio». Para estas últimas las preguntas básicas siempre son: ¿es verdad?; ¿cuánto hay de invención? Pero el recurso a la historia oral de *Ceddo*, los trabajos tropicalistas de Brasil, las construcciones posmodernas de Syberberg y Kluge suscitan cuestiones más profundas. Quizá preguntas de respuesta imposible: ¿qué es la verdad histórica?; ¿cómo la podemos mostrar?; ¿depende de nuestro contexto cultural?; ¿de la era en que vivimos?; ¿del medio?

Ninguna de estas preguntas es fácil de contestar, ni podemos apelar a los «hechos» para hacerlo. Cualquier respuesta lleva implícita cuestiones y valores sociales, culturales, políticos y personales. Y, a la hora de responder, conviene tener presentes nuestros propósitos (individuales y colectivos) al abordar los estudios históricos; ¿qué clase de historia queremos hacer?; ¿qué preguntas queremos contestar? y ¿desde qué posición social lo hacemos?

La historia filmada —especialmente en estas películas innovadoras— es una historia (literal y metafóricamente) imaginativa. Una imaginación que crea una visión innovadora (de una cultura, era o civilización) que precede a los «hechos». Una visión que los sitúa en un entramado que les confiere sentido. Esto no implica que no merezcan un análisis crítico, sino más bien recalcar que los juicios que emitamos deben ser acordes con sus objetivos. Todos estos films ponen de manifiesto que aún no sabemos cómo juzgar un trabajo que rechaza la literalidad como modo de representación. Pero esa literalidad es una convención que, como todas, marca unos límites. Para ciertos hechos o períodos del pasado —plagas, guerras, terror, campos de concentración— la literalidad puede crear una sensación de «normalidad», cuando los auténticos sentimientos que queremos expresar pueden requerir «hechos» presentados de forma expresionista o surrealista.

Incluso sin unos criterios bien establecidos de análisis, podemos apreciar que estos films presentan problemas para ser considerados vehículos explicativos de la historia. Es posible que, al servirse de la óptica del «hombre del pasado», los directores africanos estén recurriendo a una tradición ya muerta para la modernidad. ¿Para qué sirve, puede alguien preguntarse, revivir la historia oral en una sociedad digitalizada? A algunos realizadores latinoamericanos se les puede reprochar su visión en exceso política, su militancia marxista en un mundo en el que el marxismo como organización social está claramente en entredicho. Puede parecer que los directores alemanes están tan inmersos en la fragmentación posmoderna de los hechos que se olvidan de algunas cuestiones morales. Inquieta ver que muchos de sus recientes films se centran en el sufrimiento del pueblo germano durante la segunda guerra mundial y nunca muestran las víctimas judías, polacas y gitanas del Holocausto.

Algunos considerarán que la ideología —tribal, marxista o nacionalista— es la base de los films mencionados en este artículo, del mismo modo que podemos ver una ideología en los films concebidos según el realismo ilusorio de Hollywood. O, incluso, en nuestros textos positivistas y hermenéuticos. Pero es importante darse cuenta de que estos ensayos históricos en imágenes pueden trascender las ideologías concretas. Una vez creadas, ciertas técnicas pueden independizarse tanto del contexto cultural como del mensaje ideológico que transmiten en una obra determinada. El «hombre del pasado» puede ser africano, pero narradores de historias los hay por todo el mundo. El Tropicalismo puede parecer intrínsecamente brasileño, pero el énfasis en la música y la danza lo podemos encontrar en otros lugares. La posmodernidad ha alcanzado ya a todo el globo. Uno de los ejemplos más brillantes en el campo de la historia es la película *Walker* (1987) que usa deliberadamente anacronismos, humor y absurdos para describir a un aventurero que se convirtió en presidente de Nicaragua a mediados del siglo XIX y para reflexionar sobre las continuas intervenciones norteamericanas en la zona.

Estas innovaciones suponen un desafío a la historia escrita y visual tradicional. Examinan los límites de qué podemos decir sobre el pasado y cómo reflejarlo. Señalan las limitaciones de las formas historiográficas convencionales. Sugieren otros puntos de vista para abordar el estudio del pasado. Nos fuerzan a pensar qué significa el pasado para cada uno de nosotros. Por qué lo estudiamos. Qué queremos de él. Ponen en cuestión la historia escrita al poner al descubierto que nuestras formas literarias están condicionadas por el «realismo» y la «exactitud». Pero a pesar de todos estos desafíos, es difícil precisar cómo estas visiones innovadoras encajan con nuestro sentido

de la historia. Quizá —como la historia oral o la memoria— forman parte de un mundo histórico paralelo al escrito. Quizá nos proporcionen otro tipo de pasado. O tal vez modificarán la manera en que los historiadores —y la mayoría de la población— reflexionan sobre el pasado.

Para los estudiosos que trabajan sobre papel, los films históricos innovadores pueden parecer extravagantes y carentes de interés. ¿La historia como un carnaval? Si admitimos eso, ¿dónde ponemos el límite? Aún no podemos contestar esa pregunta, al menos hasta que más historiadores analicen el tema y hagan sus reflexiones. Tomada en su conjunto, la nueva historia visual representa un toque de atención tanto para los defensores como para los opuestos a los films históricos. Sí —nos dicen—, la historia en imágenes puede ser más interesante, seria y útil que la de los films de Hollywood. Pero no es una historia tal y como la conciben los académicos. Es una historia con diferentes reglas de representación y análisis, con formas diferentes de verla y comprenderla, reglas y formas que aún no comprendemos del todo. Después de ver y estudiar estas películas, uno debe admitir que la historia en imágenes puede ser compleja, atractiva e interesante. Pero es imposible saber hasta qué grado los historiadores —u otros académicos— aceptarán este tipo de conocimiento. En última instancia, sus dudas son: ¿hasta qué punto podemos permitir que las «verdades» de la historia visual sean las nuestras? Lo que significa: ¿hasta cuándo insistiremos en que la «verdad» histórica únicamente se encuentra en las palabras? En realidad, no importa mucho cómo los académicos contestemos a estas preguntas, el film histórico continuará desempeñando su papel a la hora de mostrar, recordar y entender el pasado.

Capítulo 9

EL CINE Y LOS INICIOS DE LA HISTORIA POSMODERNA

En el amplio abanico de la historia escrita, podemos distinguir entre textos populares y académicos, entre trabajos pensados para el gran público y los pensados para especialistas. El abanico es muy similar en el cine histórico, se extiende desde el costosísimo proyecto de Steven Spilberg La lista de Schindler *hasta los trabajos de reducido presupuesto y rodados en vídeo que sólo se exhiben en festivales minoritarios y especializados. Al igual que la historia popular, los films de Hollywood (y las series, sus homólogos televisivos) se dirigen al público en general con unas formas y mensajes de fácil comprensión. Más interesantes desde el punto de vista visual, conceptual e histórico son las obras, de marcado carácter personal, a las que me refiero en este artículo. Curiosamente análogos (al menos por lo limitado de su audiencia) a los trabajos especializados, estos films históricos, que cumplen con todos los requisitos de algunas teorías de la posmodernidad, amplían el concepto de historia al mostrarnos nuestra relación con el pasado mediante nuevas e interesantes formas.*[1]

Tesis. El planteamiento de este (borrador para un) artículo se define fácilmente: entre los teóricos y los apologetas de la posmodernidad (las dos categorías se superponen) hay algunos que dedican parte de su tiempo a reflexionar sobre una nueva forma de escribir la historia. Una historia posmoderna que, aparentemente, quiere modificar nuestra concepción y expresión del pasado a partir de la crítica postestructuralista de los actuales criterios históricos. Como ejemplos de esta tendencia, estos estudiosos mencionan el trabajo de ciertos historiadores, algunos géneros históricos o algunas obras concretas. Pero sucede algo extraño entre las concepciones posmodernas de la historia y los ejem-

1. «The Future of the Past: Film and The Beginnings of Postmodern History», Vivian Sobchack (ed.), *Film and the Problem*, Routledge, Nueva York (1995).

plos concretos que cualquier tonto es capaz de ver (es frase de mi padre). Los historiadores, los géneros y las obras citadas por esos teóricos no cumplen los requisitos que ellos mismos han establecido. Pero mientras los historiadores —con escasas salvedades— continúan escribiendo de forma tradicional, un gran número de realizadores (de cine y vídeo), poco conocidos, han empezado a crear un tipo de historia que sí puede calificarse de posmoderna, pues sus trabajos brindan una nueva relación y un nuevo sentido a las huellas del pasado.[2]

Confesión. Perdón por la disgresión, pero necesito explicar que trato este tema no como teórico (seguro que ya se han dado cuenta) sino como historiador. Un historiador que se formó en la tradición positivista («Sólo hechos, mamá»). Las corrientes intelectuales del último cuarto de siglo (la revolución postestructuralista) han variado mis puntos de vista, pero no los han sustituido totalmente. Aun reconociendo que los historiadores escogemos nuestros temas en función de nuestros planteamientos ideológicos y políticos, y creamos narraciones (o artículos) limitadas no por los datos sino por reglas lingüísticas y por ideas prefijadas, creo que todavía tenemos cosas importantes que aprender del estudio de gentes, creencias, momentos y hechos (pues también necesitamos estos últimos) acaecidos o referidos al pasado. Así que si mi fe en la veracidad de lo que podemos saber los especialistas ha disminuido, mi deseo de ese conocimiento se mantiene firme. De historiador positivista me he transformado en historiador a lo Samuel Beckett: «no puedo seguir, pero seguiré».

¿Historia posmoderna? La misma noción de historia posmoderna parece una contradicción. La razón de ser del posmodernismo es, según todos los teóricos, una lucha contra la HISTORIA. Con mayúsculas. Una negación de sus verdades, hallazgos y narraciones. Es el gran enemigo, el padre edípico, la metanarrativa de todas las metanarrativas, el último y mayor mito utilizado para legitimizar la hegemonía occidental, un discurso falso y gastado que fomenta el nacionalismo, el racismo, el etnocentrismo, el colonialismo, el sexismo y demás lacras de la sociedad contemporánea.

La posmodernidad ha planteado unas cuestiones (inusualmente) claras en este juicio contra la Historia: 1) la idea de que existe un pasado real que se puede conocer, una evolución progresiva de las acciones,

2. Similares experimentos de exponer de una nueva manera el pasado, de crear una especie de historia posmoderna, están desarrollándose en otros ámbitos como el teatro y la danza. Pero es más fácil ver esos cambios en el mundo audiovisual, ya que su circulación es internacional.

instituciones e ideas humanas; 2) la idea de que los historiadores deben ser objetivos; 3) que la razón permite a los historiadores explicar el pasado; y 4) que el papel de la historia es interpretar y transmitir la tradición cultural e intelectual de generación en generación.[3]

¡Sorpresa! A pesar de todo, algunos teóricos posmodernos han demostrado cierto interés, incluso simpatía, por el estudio del pasado, por crear historia en minúsculas. Entre ellos cabe citar a Linda Hutcheon, Elizabeth Deeds Ermarth, Pauline Rosenau, F. R. Ankersmit y Hans Kellner. Irá contra sus planteamientos, pero déjenme que refunda en un pastiche algunos de sus textos sobre las características de la historia que admiran:

Una historia que *cuestiona frontalmente la noción de conocimiento histórico*. Que subraya la, *por lo general, oculta actitud de los historiadores hacia sus materiales*. Que se define por la *provisionalidad e indecisión y el partidismo político*. Que *une sentimiento e intelecto*. Una historia que *rompe con la idea del tiempo histórico y la sustituye por una nueva concepción de la de temporalidad, un tiempo rítmico*. Que no busca la *integración, la síntesis y la totalidad*. Que se contenta con *fragmentos de historia*. Que no es *la reconstrucción de lo que nos ha pasado en las diversas fases de nuestra vida, sino un juego continuo con la memoria de esos hechos*. Una historia que se expresa no en historias coherentes sino en *fragmentos* y *collages*.[4]

Una curiosidad. Cuando estos teóricos intentan citar ejemplos de historia posmoderna, tienden a mencionar categorías y géneros en vez de trabajos concretos.

Ejemplo. Para Linda Hutcheon, nueva o posmoderna historia (usa indistintamente ambos términos, como muchos otros) incluye un abanico de aproximaciones, desde la escuela de los *Annales* hasta las historias que iluminan las experiencias de los grupos marginados: mujeres, minorías étnicas, homosexuales, perdedores, pueblos colonizados y otros grupos numerosos (en vez de las elites).[5]

3. Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences*, Princeton University Press, Princeton (1992), p. 63.

4. Citas tomadas, por orden de aparición, de: Linda Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, Nueva York (1988), pp. 74, 89; Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton University Press, Princeton (1992), pp. 8, 12, 14, 41; F. R. Ankersmit, «Historiography and Postmodernism», *History and Theory*, 28, n.º 2 (1989), pp. 149-151. Véase también Hans Kellner, «Beautifying the Nightmare: The Aesthetics of Postmodern History», *Strategies*, 4/5 (1991), pp. 289-313.

5. Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism*, pp. 91-95.

Ejemplo. Pauline Marie Rosenau ve la nueva o posmoderna historia más como una *deconstrucción, una interpretación subjetiva y una construcción simbólica de la realidad, que como la suma de los resultados de métodos cuantitativos, estructurales o funcionales... Esta nueva disciplina debe servir para buscar textos perturbadores, plantear preguntas sobre su significado e inventar micronarraciones como alternativa a la historia.* Su lista de temas conduciría a trabajos de historiadores afroamericanos, neomarxistas, psicoanalistas, feministas y *políticamente* comprometidos.[6]

Otra curiosidad. Cuando estos teóricos intentan mencionar a historiadores con nombres y apellidos que hayan escrito algún trabajo de historia posmoderna, señalan dos tipos de estudiosos: 1) otros teóricos que, al igual que ellos, en absoluto parece que traten las emociones o el pulso del pasado. Es decir, historiadores que ignoran acontecimientos, movimientos e individuos y analizan textos, obras de arte y escritos de filósofos, críticos e historiadores. Los nombres que suelen dar son: Hyden White, Dominick La Capra, Jacques Derrida, Michel Foucault; 2) historiadores tradicionales que han sobrepasado los límites de la disciplina estudiando temas con métodos prestados de otras disciplinas, especialmente la antropología, la literatura, la filosofía, las teorías culturales y los enfoques feministas. O que han ayudado a plantear nuevos temas como la clase trabajadora, las etnias, las mujeres, los desfavorecidos o los homosexuales. Los nombres más comunes, repetidos invariablemente, son: Emmanuel Le Roy Ladurie, Georges Duby, Carlo Ginzburg y Natalie Davies.

La tercera curiosidad. Cuando estos teóricos intentan citar trabajos concretos de historia posmoderna, sólo nombran a: Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou*; Natalie Davies, *The Return of Martin Guerre*; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*.

La cuarta curiosidad. Los contrarios a la posmodernidad toman la misma actitud de tirar a matar que mantienen sus oponentes. En una obra titulada *Telling it as you like it: Post-modernist history and the flight from fact*, la más rotunda de todos los críticos, Gertrude Himmelfarb, tiene enormes dificultades para poner ejemplos de ese tipo de nueva historia que con feroz regocijo destroza.[7] Al atacar a Joan Scott y Theodore Zeldin, cuyos trabajos no menciona,[8] cita una obra de histo-

6. Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences*, 66.

7. Gertrude Himmelfarb, «Telling it as you like it: Post-modernist history and the flight from fact», *Times Literary Supplement* (16 de octubre de 1992).

8. Presumiblemente, Himmelfarb ataca a Scott por su obra, *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, Nueva York (1988) y a Zeldin por sus dos volúmenes titulados *France 1848-*

ria posmoderna, *Dead Certainties* de Simon Schama, un libro que el propio autor considera «dos novelas... obras de la imaginación y no del trabajo académico».[9] Está claro, concretar es menos divertido que machacar a los sospechos habituales: White, La Capra, Foucault y Derrida.

¿Historia borgesiana? Hutcheon, Rosenau, Himmelfarb y los otros teóricos parecen haber olvidado lo evidente. Quizá no encaje en sus repletos macutos llenos de conceptos. El problema radica en que sus listas de géneros, historiadores y trabajos de historia contienen muchos errores, son extrañamente heterodoxas y muy contradictorias. La escuela de los *Annales* (citada por Hutcheon) empezó (y continúa) siendo un intento de hacer que la historia sea más científica, no más problemática. Hasta el momento presente los historiadores de esa escuela se definen a sí mismos como científicos y no como humanistas. Sobre el estudio de los excluidos, bien recogidos como temas (etnias, homosexuales, colonias) o bien como perspectivas (psicoanalistas, neomarxistas), debemos puntalizar, como mínimo, lo siguiente: 1) muchos de los grupos (afroamericanos, proletarios) y perspectivas (por ejemplo la neomarxista) no son nuevos, desde hace décadas forman parte de la historiografía y del discurso histórico; 2) otras categorías (perdedores, minorías o etnias) sólo pueden ser consideradas excluidas desde determinados puntos de vista, ya que cada vez más se está extendiendo la idea de que los márgenes dependen de dónde fijemos el centro. Para un historiador de la India, Senegal o Vietnam, Occidente puede considerarse la periferia.

Conclusión. Los historiadores, los géneros y los trabajos específicos mencionados por estos teóricos incumplen las nociones de historia posmoderna que ellos mismos han elaborado e incurren en los mismos defectos que señalan en otros.

Esto no implica que en el último cuarto de siglo los historiadores no hayan descubierto nuevas áreas de estudio y desarrollado nuevas formas de tratar y reflexionar sobre el pasado. De hecho, los frutos de la nueva historia social, de los/las historiadore/as feministas y poscolo-

---

1945, Oxford University Press, Londres (1972-1977). El primero, una lectura feminista de la historia, es sencillo y tradicional en su exposición. El segundo, formalmente más atrevido, es un retrato de Francia en el que se escamotea la cronología en favor de un «impresionismo» ahistórico. El trabajo de Zeldin puede ser visto como un intento de alcanzar una nueva forma de escribir la historia que a uno le gustaría calificar de «prematura posmodernidad».

9. Simon Schama, *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*, Knopf, Nueva York (1991), pp. 320, 322.

niales, al darles voz a aquellos que antes no la tenían (mujeres, minorías étnicas, trabajadores industriales, campesinos, pueblos colonizados, etc.) son tan grandes y tan bien conocidos que cuesta recordar la época en la que no aparecían en nuestra imagen del pasado. Pero en sus exposiciones del pasado, en su manera de escribir, estos historiadores no se han alejado de las formas tradicionales de la narrativa realista, la explicación lógica, la argumentación lineal y la típica concatenación de causas y efectos. Su prosa está tan mediatizada por todo esto, que uno se pregunta si los teóricos han leído realmente las obras que califican de posmodernas (lo que uno acaba por sospechar es que han ignorado los trabajos de historia que defienden otros teóricos).

El libro de Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou*, en el que aparecen diferentes voces que se entremezclan con las del historiador, es quizá la única obra que supone un significativo avance hacia una auténtica innovación literaria. Ninguno de los autores antes citados ha ido tan lejos. Ninguno (incluido Le Roy Ladurie) usa el pastiche o el *collage*. Ninguno crea nuevas nociones de temporalidad, como por ejemplo el tiempo rítmico. Ni se plantea las grandes cuestiones. Ninguno presenta un mundo creado de fragmentos o abandona los métodos de análisis conocidos. Y cuando en sus trabajos aparecen las ideas políticas o la ideología del autor, lo hacen en el prefacio, justo donde los historiadores, por tradición, se sienten libres para confesar sus creencias y pensamientos.[10]

Los ejemplos de la llamada historia posmoderna citados por los teóricos son, para cualquiera que tenga sensibilidad por lo novedoso, una auténtica desilusión. No tienen nada en común con la posmodernidad exhibida en otros campos artísticos. Estos trabajos carecen del tono, el humor, la mezcla de géneros, el pastiche, el *collage*, las sorprendentes yuxtaposiciones, los saltos temporales y las fantasías presentes en la arquitectura, el teatro y la literatura que etiquetamos de posmoderna. No cumplen con la definición de posmodernidad de los teóricos, ni con la mía, ni —¿me equivoco?— con la suya.

Realizadores al rescate. Si anhela nuevos tipos de historia, si piensa que se necesitan nuevas formas de explicar el pasado, no desespere.

10. Ha habido ciertos intentos de innovar la narración histórica en los últimos años, pero parece que son totalmente ignorados por los teóricos que escriben historia posmoderna. Para una breve introducción a esta corriente, véase Robert A. Rosenstone, «Experiments in Writing the Past», *Perspectives*, 30 (1992), pp. 10, 12 y ss.

La historia posmoderna ya ha nacido y tiene buena salud. No existe en la página pero sí en la pantalla, y ha sido creada por realizadores de cine y de vídeo. Esta realidad no debería ser una sorpresa ni para los tradicionalistas ni para los modernos. Los audiovisuales se han convertido en el principal medio para explicar el mundo. Y, por supuesto, los realizadores tienen menos ataduras con las formas convencionales que los historiadores, aunque tengan las mismas en lo que atañe a su significado.

¿Qué hacen esos films (realmente) posmodernos con la historia? 1) Explican el pasado con conciencia de su labor, exponen qué significa para el historiador cinematográfico; 2) lo narran desde una multiplicidad de puntos de vista; 3) se apartan de la narrativa tradicional, con su clásico principio, núcleo y fin o, siguiendo a Jean-Luc Godard, afirman que no es necesario que esas tres partes aparezcan en ese orden; 4) renuncian a un desarrollo normal de la historia, o narran historias pero rehúsan tomarse en serio la narración; 5) abordan el pasado mediante el humor, la parodia, el absurdo, el surrealismo, el dadaísmo y otras actitudes irreverentes; 6) mezclan elementos contradictorios —pasado y presente, ficción y documental— y usan el anacronismo creativo; 7) aceptan, e incluso se jactan de su parcialidad, partidismo y retórica; 8) rechazan evaluar el significado del pasado de una manera totalizadora; por contra, prefieren un sentido abierto y parcial; 9) alteran e inventan personajes y hechos; 10) utilizan un conocimiento fragmentario o poético; y, 11) nunca olvidan que el presente es el lugar en el que representamos y conocemos el pasado.

Para mostrar ejemplos del empleo de estos elementos, describiré algunos films históricos posmodernos, siendo plenamente consciente de que lo apropiado sería plasmar estas descripciones no en el papel sino en la pantalla, en forma de film, vídeo o, mejor aún, en un CD-ROM interactivo que mezcle textos, imágenes en movimiento y sonidos o, quizá, en Internet. Estos medios son los únicos capaces de mostrar los múltiples, complejos y superpuestos factores que un film histórico comprende. Por lo menos un estudio de historia y otro de cine han aparecido o se han servido del CD-ROM.[11] En pocos años, los artícu-

11. Escrito por Roy Rosenszweig, Steve Brier, *et al.*, el trabajo de historia, titulado *We Who Built America*, Voyager, Santa Mónica (1993) es una versión en CD-ROM de un libro de texto de los mismos autores con idéntico título. Marsha Kinder, *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Berkeley (1993) es un estudio sobre el cine español contemporáneo que va acompañado de un CD-ROM.

los sobre los medios audiovisuales aparecerán normalmente en esos formatos. Pero en estos momentos, aunque yo escriba en un estilo forjado según formas y expectativas tradicionales —y alejado de los cortes y yuxtaposiciones de los medios audiovisuales— debo confesar mi preocupación por las dificultades y las limitaciones que conlleva describir un film en palabras, especialmente aquellos que usted, lector, seguramente no ha visto. Eso significa que deberá creerme más de lo que se suele creer a un autor académico. Un problema de confianza similar al que padecen todos los films históricos, ya sean pre o posmodernos. Al carecer de notas a pie de página, bibliografía y otros elementos de los usos científicos, los films también tienen problemas para que se juzgue el rigor de su visión del pasado. La táctica habitual es la de sumergirnos en la acción, los colores y los sonidos. La mía es desarmarles con esta confesión. ¡Pero ojo! Antes de aceptar mis conclusiones, consigan y vean los films.

Bienvenidos al espectáculo. Con algo tan nuevo como la historia posmoderna, parece un poco prematuro hacer subdivisiones. Pero para mostrarles la diversidad de este tipo de films, deberé describir trabajos que se basan en estudios hechos sobre papel que se inscriben en alguna de las grandes divisiones reconocidas por todos (historia contemporánea, étnica, nacional, cultural, feminista y comparativa).

Contemporánea. *Far from Poland* (1984) de Jill Godmilow, filmada al principio del movimiento que creó el sindicato Solidaridad, aborda un tema contemporáneo de una manera autorreflexiva, mostrando la vida de la directora para indicar cómo las cuestiones personales afectan tanto al film como a la descripción del movimiento sindical. Un trabajo —como la mayoría — muy lejano en el tiempo y/o el espacio de los hechos que analiza.

Far from Poland arranca con una larga secuencia en la que la directora, con muchas notas en la mesa, habla directamente a la cámara. Explica que estaba en Polonia cuando empezó la huelga de los astilleros de Gdansk en 1980, volvió a Nueva York, consiguió dinero, formó un pequeño grupo de rodaje y compró billetes de avión para Varsovia. Su deseo: explicar la auténtica historia. La imagen de Godmilow es reemplazada por la de un obrero con un casco y una linterna que exclama: «Les contaré una historia.» Su narración no trata, como esperamos, de los astilleros, sino de una documentalista, imbuida de las tradiciones de la izquierda, que busca la auténtica realidad del mundo y la encuentra en Polonia durante el período. A continuación vemos la imagen de ese trabajador en el monitor de vídeo de una sala de edición, con Godmilow mirándola y quejándose. En susurros

nos explica que es su amigo, Mark Magill, un artista cuya concepción del marxismo es de Groucho, Harpo y Zeppo. En ese momento, Mark entra por una puerta lateral y discute con ella sobre el film que está haciendo: ella habla de las luchas por la verdad y la justicia; él le responde que, como todo el mundo, quiere usar Solidaridad para probar que sus ideas son las correctas.

Seguimos oyendo los diferentes puntos de vista de cada uno; el debate sobre qué puede significar ese trabajo de historia se aviva al incorporarse más compañeros de trabajo. Cuando la directora comprende que no podrá obtener un visado para Polonia y decide que igualmente hará el film, aunque sea en Nueva York, su dilema sobre cómo tratar el tema pasa a formar parte de la historia que explica. La variedad de métodos que utiliza para presentárnosla es notable: además de mostrarnos los problemas personales de la directora, *Far from Poland* utiliza imágenes de las televisiones norteamericanas, secuencias de vídeo tomadas por militantes de Solidaridad para la propia Godmilow, montajes de entrevistas con obreros polacos publicadas por la prensa polaca, entrevistas con emigrantes polacos, cartas de un amigo de Polonia, notas propias, conversaciones a medianoche (la pantalla en negro) de Godmilow con Fidel Castro acerca del significado del socialismo, tomas de una película de ficción que claramente se identifica con la que realizó el famoso director Andrzej Wajda en 1988 (cuatro años más tarde de que fuera editada *Far from Poland*) en la que muestra al dictador polaco, Wojciech Jaruzelski, viviendo bajo arresto domiciliario impuesto por el nuevo gobierno popular que ha sucedido a su régimen.

¿Qué tipo de historia es ésta? Godmilow, además de darse cuenta mientras hace el film de que no puede explicarnos la historia real, también aprende el porqué no se puede hacer: porque no hay una historia real para explicar, sino sólo una serie de maneras de representar, de pensar y de ver ese movimiento polaco. Pero a pesar del abierto reconocimiento de que la visión personal de la directora ha condicionado el trabajo y de los problemas de representación y rigor que el film expone, *Far from Poland* acaba con una defensa vigorosa de la importancia de la historia de Solidaridad (sobre la que aprendemos bastante). El film sugiere que Solidaridad es un movimiento social y humano de primer orden, un presagio de cambios en Polonia y quizá en otras partes de Europa y del mundo. ¡No es una predicción banal para un trabajo que rechaza desde el primer momento su veracidad![12]

12. *Far from Poland* (1984). Directora: Jill Godmilow. Color. 109 minutos. Distribuidor: Women Make Movies, 462 Broadway, suite 501, Nueva York 10013.

Étnica. La obra de Rea Tajiri, *History and Memory* (1991), también autorreflexiva, es un vídeo sobre los campos de concentración para japoneses y niponorteamericanos durante la segunda guerra mundial que explora los límites del historiador al investigar el pasado. Al inicio del film, Tajiri —con voz en *off*— nos explica: «empecé buscando una historia, mi propia historia, porque sabía que las historias que había oído no eran ciertas y algunas partes habían sido ocultadas», mientras en la pantalla vemos a una mujer de espaldas a la cámara, sentada én un lugar polvoriento llenando una cantimplora. Esta visión de su madre es el único legado que tiene la Tajiri adulta de los campos de concentración, un lugar donde nunca estuvo pero que de alguna manera puede recordar, un lugar de una gran tristeza que le ha perseguido durante toda su vida.

El film es fruto del deseo de Tajiri de entender esa imagen de su madre. Su problema para recrear un pasado que calme el dolor que le ha causado ese hecho histórico es doble: encontrar una vía para combatir la amnesia colectiva y personal (mentiras, evasivas y el partidismo de la historia oficial y de los medios de comunicación) y vencer el silencio de la generación de nipojaponeses que estuvo en los campos de concentración (en el caso de Tajiri, superar la incapacidad de su madre por recordar cualquier cosa de aquella época).

Para recuperar el pasado, *History and Memory* usa muchas secuencias de documentales de archivos. El film incorpora imágenes japonesas y norteamericanas del ataque a Pearl Harbour, momentos de films de Hollywood como por ejemplo *De aquí a la eternidad*, *Conspiración de silencio* y *Bienvenido al paraíso*, noticiarios que muestran a los niponorteamericanos dirigiéndose a los campos de concentración, films de propaganda de la Office of War Information sobre la necesidad de esos campos y la felicidad de los internados, entrevistas con parientes que estuvieron allí, imágenes de la visita que hizo la directora a Poston, Arizona, lugar donde su familia estuvo internada y secuencias de algunos de los films en 8 mm clandestinos (las cámaras estaban prohibidas) sobre la vida diaria en los campos. También incluye elementos menos comunes en documentales: recreaciones de escenas familiares y, quizá más interesante, secuencias en blanco y negro que nos explican hechos fundamentales nunca filmados por cámara alguna, como por ejemplo la condena y la expulsión de su familia de su propia casa.

La estructura en la que aparecen todas estas imágenes y sonidos no es una narración lineal tradicional, ni tampoco es el mensaje final una simple denuncia del racismo oficial legalizado por la situación bélica. Pero ni que decir tiene que este vídeo informa lo suficiente para hacernos una idea de las dimensiones de la injusticia que sufrie-

ron aquellos norteamericanos y para descubrirnos las febriles tergiversaciones patrioteras que, cincuenta años más tarde, aún propagan los medios de comunicación. Pero la directora no sólo pretende recuperar el pasado y compensar las vejaciones. *History and Memory* es un trabajo que crea un concepto del pasado diferente al señalar que los hechos, la ficción y la memoria —incluidas las deformaciones— son elementos de idéntica importancia en el discurso histórico.[13]

Nacional. Camera Natura (1986) de Ross Gibson trata la historia de Australia desde el primer asentamiento de convictos hasta nuestros días, pero no lo hace al uso de las historias nacionales. En su trabajo no hay referencias al desarrollo económico, el cambio social y la reforma política, ya que Gibson ve la historia de su país en función de la relación de la población europea con el entorno, en cómo ha sido imaginado y retratado. Las vastas, inhóspitas y muchas veces baldías tierras australianas han sido un elemento básico en la construcción de los mitos e ideologías nacionales, en las nociones del *carácter* y el *destino* de ese país.

Al poco de empezar el film, vemos una recreación de un episodio de la vida de Tom Watling, un artista y convicto del siglo XVIII al que le encomiendan pintar cuadros que no muestren la dura realidad sino un paisaje pulcro y familiar para el pueblo británico. Antes de pintar su primer cuadro, Watling se dirige a la cámara y dice: «Sé lo que se supone que tengo que hacer»; a continuación vemos las pinceladas que da para embellecer y dulcificar el paisaje que tiene delante. Para el realizador, Watling representa al historiador tradicional que moldea el pasado para que encaje con nuestras expectativas de ordenado y pulcro progreso. Rechazando esta aproximación al pasado, *Camera Natura* intenta crear una clase de historia mucho más inquietante y esquiva.

Lo que vemos es una historia compuesta de fragmentos articulados en un formato que no podemos definir ni como lineal, cíclico o dialéctico. El film va hacia delante y hacia atrás en el tiempo, vagando (literal y figurativamente) por el presente y el pasado por medio de una amplia gama de materiales: mapas, dibujos, secuencias de documentales militares y de films de ficción, anuncios de televisión y recreaciones dramáticas. No se explicitan ni conclusiones, ni una explicación clara o lineal; los temas se «sienten»: la tierra como amenaza y como fuente de inspiración; la soledad como creadora tanto del individualismo como del sentimiento comunitario; la evolución de los medios de comunicación —de los lienzos del siglo XVII a las imágenes en movimiento del siglo XX, pasando por la fotografía del siglo

13. *History and Memory* (1991, Rea Tajiri). Color/blanco y negro. 32 min. Dist. Women Make Movies.

pasado—, como reflejo y causa de la evolución histórica. El erotismo también está presente en el film aunque de forma subliminal. «Siempre he creído que la mujer y la tierra eran muy similares, sólo que la tierra es mucho más excitante», afirma uno de los protagonistas del film. También se muestran con profusión de imágenes los cambios en los medios de transporte —caballos, coches y aviones— necesarios para conquistar los vastos espacios continentales.

La fragmentación de *Camera Natura* no es el único aspecto que la sitúa en la posmodernidad. Más insólito es en un trabajo de historia nacional, su rechazo a la conclusión, sus negativas a afirmar que doscientos años de historia de Australia han generado un carácter, o un conjunto de rasgos buenos o malos, para los residentes de aquellas tierras. La imagen final del film, un anuncio televisivo de comida rápida en el que las montañas sagradas se transforman en una hamburguesa y patatas fritas, sugiere algo sobre el proceso de secularización y mercantilización en el mundo contemporáneo; pero la imagen, como muchas otras de esta obra, plantea de forma consciente un reto de interpretación para quien desee entender el pasado de Australia.[14]

Cultural. Hard Times and Culture (1990, dir. Juan Downey) analiza el tan estudiado tema de la Viena de fin de siglo desde un punto de vista contemporáneo. La primera imagen son los rascacielos de Nueva York, mientras oímos un grupo de *rap* repitiendo una frase de George Kubler: «Una época de asombrosas dificultades por debajo de las cuales la pintura, la poesía y el teatro florecieron de manera imperecedera.» Una mujer afroamericana se dirige a nosotros: «¿Sabían que del pozo negro salen las flores más bonitas?» Un taxista mira al espejo retrovisor y ve la Viena del emperador Francisco José.

El resto de la historia es tan sorprendente como el inicio. O quizá debería decir historias, ya que en esta cinta se acumulan diferentes puntos de vista. La política aparece de tres maneras: un vals, un culebrón y una mala serie. Un narrador explica: «Como un vals, la historia del Imperio puede explicarse en tres compases, en tres movimientos.» Cada compás representa la muerte de un miembro de la familia real: el homicidio de la emperatriz Elisabeth, el suicidio del príncipe Rudolf en Mayerling y el asesinato del archiduque Francisco Fernando y su mujer en Sarajevo. Filmada toda la cinta con una cámara de alta precisión, cada muerte es representada de una manera «real» pero dramática al tiempo que un tanto teatral, con manchas de san-

14. *Camera Natura* (1986, dir. Ross Gibson). Color. 32 min. Dist. Australian Film Commision, Sydney, Australia. Una copia de este film, sólo con fines académicos, se encuentra en el UCLA Film Archive.

gre y los actores recitando frases rimbombantes (aunque algunas de ellas documentadas): «Sofía, Sofía —grita Francisco Fernando— no mueras. Vive por los niños.»

La minusvaloración de los hechos tradicionales mediante la yuxtaposición, la fragmentación y el modo de presentación utilizado es una estrategia para abarcar todos los ámbitos de la cultura de aquella época en Viena. La relación entre los datos y la interpretación es a menudo vaga. Escuchamos disertaciones sobre la inestabilidad del Imperio de un profesor que da vueltas en bicicleta alrededor de la Ringstrasse; nos enteramos de que el emperador tenía un palco en todos los teatros del reino pero que nunca fue a ver una representación; oímos que Anton Bruckner tenía una «enfermedad contable» que le llevó a la locura mientras en la pantalla vemos en una valla publicitaria el total de la deuda pública norteamericana; vemos retratos decadentes de Gustav Klimt y nos enteramos de que fueron encargados por los nuevos ricos de la época; entramos en el despacho de Sigmund Freud; y, finalmente, vemos una reconstrucción del trabajo de Hugo von Hofmannsthal sobre Lord Chandos, un escritor cuyo lenguaje ha perdido su significado. Estas escenas están intercaladas con imágenes de Norteamérica —vagabundos en Nueva York, la conferencia de una afroamericana sobre la explotacion de los músicos negros, titulares de periódicos de la Guerra del Golfo y disparos en un cementerio mientras unos perros ladran a un cortejo fúnebre.

La mezcla de todos estos materiales puede parecer azarosa, pero es difícil escapar al impacto de estas imágenes y sonidos: asesinato, suicidio y anquilosamiento político; la cercanía de la guerra; el divorcio entre lo práctico y lo cultural; la obsesión con la objetividad y los números; la creciente incapacidad por comunicarse mediante lenguajes compartidos; el refugio del comercialismo, del inconsciente, del silencio —¿les suena?— *Hard Times and Culture* no es el primer trabajo de historia cuya función es criticar el presente, ni, por supuesto, el primero en afirmar que el pasado tiene mucho que enseñarnos sobre nuestra situación política y cultural. A pesar de toda su pirotecnia visual y verbal, su propósito parece muy conocido. Cuando casi al final, el narrador nos dice que en Viena el modernismo no era un movimiento hacia el futuro sino un intento de entender el pasado *definiendo las circunstancias que provocan el presente*, tal afirmación también se refiere a su trabajo, porque para comprender esas circunstancias desde la mentalidad actual debemos usar, como el film de Downey sugiere, nuevos y diferentes modos de representación.[15]

15. *Hard Times and Culture. Part 1: «Vienna, Fin de siècle»* (1990, dir. Juan Downey). Color. 34 min. Dist. Electronic Arts Intermix, Inc., 536 Broadway, Nueva York 10012.

secuencias de documentales y de films de ficción, evocaciones poéticas y el más crudo realismo— que se interroga sobre si las pasadas luchas y huelgas sindicales pueden tener significado para la clase obrera actual.[18]

Biografía política. Lumumba: Death of a Prophet (1992, dir. Raoul Peck) manipula el tiempo y la cronología a la manera de los «hombres del pasado» o historiadores orales africanos. Sus imágenes y su narración unen lo pretérito y lo presente, lo público con lo privado, el dato histórico con los planteamientos personales del director, en una obra que es una reflexión visual y oral sobre la corta vida de Patrice Lumumba y sobre la promesa de un África independiente, hace treinta años y hoy en día.[19]

Biografía social. Margaret Sanger: *A Public Nuisance* (1992, dir. Terese Svoboda y Steve Bull). Con el continuo acompañamiento de un jovial *ragtime* al piano, este film sonoro está rodado con el estilo de los films mudos, con reconstrucciones contemporáneas que son idénticas, en todos los sentidos, a las utilizadas con los materiales de archivo. En su exposición y en su análisis histórico, esta cinta es a menudo deliciosamente desvergonzada y se sirve de un grupo de actores de vodevil para comentar hechos solemnes de la vida de Margaret Sanger y de los primeros momentos del control de natalidad en Estados Unidos.[20]

Biografía intelectual. One-Way Street (1992, dir. John Hughes). Realizado siguiendo las ideas de Walter Benjamin sobre la historia, el saber, la fragmentación, la prioridad de las imágenes y las dificultades de la narrativa, este film sobre la vida de Benjamin mezcla una y otra vez imágenes, fragmentos de textos, reconstrucciones dramatizadas, comentarios de especialistas e imágenes de archivo en una versión cinematográfica de los ensayos del filósofo.[21]

Creo que son ejemplos suficientes para sugerir una conclusión: que están apareciendo films posmodernos en todo el mundo: Estados Unidos, Europa, Australia, Latinoamérica y África. La mayoría de ellos son de bajo presupuesto y con formato de vídeo. Nacen dentro de la tradición documentalista, aunque es bastante común que incorporen

18. *Paterson* (1988, dir. Kevin Duggan). Color/blanco y negro. 37 min. Dist. Kevin Duggan, Paterson Film Project, 121 Fulton St., 5th Floor, Nueva York 10038.

19. *Lumumba: Death of a Prophet* (1992, dir. Raoul Peck). Color. 69 min. Dist. California Newsreel, 149 Ninth Street, San Francisco, CA 94103.

20. *Margaret Sanger: A Public Nuisance* (1992, dir. Terese Svoboda y Steve Bull). Color/blanco y negro. 27 min. Dist. Women Make Movies.

21. *One-Way Street* (1992, dir. John Hughes). Color. 58 min. Dist. Australia Broadcasting Corporation.

secuencias ficticias. A veces films de ficción de larga duración cumplen los requisitos posmodernos, como por ejemplo *Walker* (1987, dir. Alex Cox), una narración imaginativa de la invasión de Nicaragua en 1854 por un grupo de norteamericanos liderados por William Walker; o *Quilombo* (1984, dir. Carlos Diegues), que nos brinda una historia en clave de espectáculo musical de la historia de Palmares, una comunidad creada por esclavos huidos en la jungla del Brasil durante el siglo XVI. De vez en cuando, un film histórico posmoderno puede alcanzar la fama (aunque no sea un éxito de taquilla), como por ejemplo *Hitler, a Film from Germany* una obra de seis horas y media del alemán Hans Jürgen Syberberg. En otras ocasiones, elementos posmodernos aparecen en films con una narrativa convencional (*The Nasty Girl*, 1989, dir. Michael Verhoeven). Pero la mayoría de las veces, los films históricos posmodernos son muy poco conocidos por el público en general (e incluso para el universitario), porque los actuales mecanismos de producción y distribución se encargan de ahogar los movimientos y tendencias alternativas. Mi esperanza es que al nombrarlos y describirlos, ayude a aumentar el número de espectadores de estas sugerentes obras que abren nuevas posibilidades a la representación y la comprensión histórica.

¿Por qué les llamo historia? Porque esos films intentan describir y entender, de no importa qué extraña manera, las creencias, los hechos, los movimientos y los momentos del pasado. Porque aceptan la idea de que justipreciar el pasado nos ayuda a situarlo (y a nosotros en él), incluso si no estamos seguros de cómo valorarlo. Porque aunque rechacen pensar en términos lineales de causa y efecto, o aceptar la idea de que la cronología es siempre útil e, incluso, insistan en que los materiales del pasado son siempre personales, parciales, politizados y problemáticos, es posible ver que cumplen con las tareas de la historia y explican historias: de Solidaridad vista desde Norteamérica; de los campos de concentración para japoneses vistos a través de la experiencia familiar; de Australia en función de su paisaje, el real y el imaginado; de Viena justo antes de que el Imperio se desmoronara; y de las mujeres vietnamitas desde la revolución.

Una conclusión imprecisa para una historia imprecisa. La historia posmoderna es historia que no se define como tal. Es historia hecha por hombres y mujeres que no se consideran historiadores con mayúsculas ni con minúsculas.

La historia posmoderna da un significado riguroso y actual a las huellas del pasado. Pero sospecha de la lógica, la linealidad y la perfección como métodos para tratar el pasado.

La historia posmoderna une la teoría y la práctica, el pulso del pasado y nuestros mecanismos de reflexión acerca del significado de ese pasado; y es siempre consciente de que es una búsqueda del pasado que tiene su inicio y conclusión en el presente.

Los historiadores posmodernos desean liberarse de las ataduras de la disciplina histórica y de las diferentes metanarrativas (de la manera en que la historia se suele explicar). Son hombres y mujeres con una formación audiovisual que creen que el pasado tiene importancia en sus vidas y en las nuestras (la mayoría de los documentales y films de ficción con sus historias lineales, cerradas y morales, son obras visuales satisfactorias para quien considere correcta la actual disciplina y sus metanarrativas).

Los historiadores posmodernos no han renunciado al pasado o a la historia, sólo a la historia profesionalizada, institucionalizada, una historia sobre la que se apoya un orden intelectual y social cuyos fundamentos deben ser continuamente cuestionados.

La historia posmoderna nos obliga a replantear las posibilidades de la historia —estos films son un inicio de ello— y a establecer nuevas relaciones con el pasado. Que no seamos capaces de comprender todo el valor de su contribución (una palabra muy importante para los historiadores) puede ser explicado por lo que Jean-François Lyotard afirma, en otro contexto, sobre los artistas creativos: el trabajo de los historiadores posmodernos en parte puede considerarse como una búsqueda de las reglas que nos permitirán juzgar su sentido y su labor histórica.[22]

Addenda. El reciente debate sobre la posibilidad de representar la historia del Holocausto se inscribe directamente en el film histórico posmoderno. Tanto si es acertado el lamento del historiador Saul Friedländer por la imposibilidad de encontrar una explicación racional a hechos tan increíblemente irracionales, como si lo es la petición de Jean-François Lyotard a los historiadores de Auschwitz de que presten atención a aquello que no se puede representar con las reglas del conocimiento o la afirmación de Hayden White de que sólo la modernidad puede abordar el infierno de Auschwitz, la sensación que se tiene es que la historia tradicional ha chocado en este siglo con los límites de la recreación.[23]

22. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, University of Minnesota Press, Minneápolis (1984), p. 81.

23. Saul Friedländer y Jean-François Lyotard aparecen citados en el estimulante artículo de Anton Kaes, «Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in the Cinema», en Saul Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1992), pp. 206-222. Los puntos de vista de Hayden White aparecen en «Historical Employment and the Problem of Truth», en el mismo volumen, pp. 37-53.

White ha planteado una manera de superar estos límites al insinuar que debemos buscar una nueva voz que nos cuente el pasado, una voz que se sitúe en algún lugar entre la objetividad del academicismo y el subjetivismo de la ficción y de la poesía. Esa voz intermedia es la del historiador que no describe y analiza el pasado, sino que descubre y «vive» hechos. Esa voz es un componente visual —el de los realizadores cuyos trabajos he calificado de historia posmoderna—, una voz que interroga continuamente los hechos, las ficciones y los recuerdos del pasado y que también se interroga a sí misma. Es una voz que forma parte del permanente deseo de los hombres y mujeres por entender el pasado. Una voz que rechaza aceptar que la lección de Auschwitz sea que ya no podemos entender el pasado. Una voz que ignora la cuestión de si la historia es un discurso racional que describe un fenómeno racional. Una voz que sabe que, al ser parte intrínseca de nuestra condición, nunca podremos detener el impulso de hablar sobre el pasado e intentar que tenga un sentido comprensible.

Capítulo 10

EN QUÉ SE PIENSA

AL REFLEXIONAR SOBRE LA REDACCIÓN DE UN LIBRO ACERCA DEL CINE Y LA HISTORIA

Exponerse al medio audiovisual, especialmente a sus formas innovadoras, puede tener un efecto subversivo para el historiador. Se tiene la tentación de usar esas numerosas técnicas (lo mismo ocurre con la narrativa moderna y posmoderna) que parecen reclamar la atención del estudioso: el montaje, intercalados, el collage, *la mezcla de géneros, la creativa interacción de hechos reales y de ficción, historia, memoria y autobiografía. ¿Por qué estas técnicas no son parte de las herramientas de (re)crear el pasado del historiador narrativo o ensayista?*[1]

Es la historia de una búsqueda. Una búsqueda personal. El deseo de entender si y cómo (sobre todo cómo) el medio cinematográfico puede ser (y ha sido) usado para tratar el pasado.

Admito todos los problemas inherentes. Éste no debería ser un documento escrito sino uno visual. Debería escribir en imágenes para hablar de imágenes. Las palabras son una forma que dificulta (¿imposibilita?) hablar de films sin aburrir, con detalles sobre la trama y el análisis del lenguaje fílmico. Será necesario crear/encontrar una manera de hablar sobre las películas que no aburra y que comunique el sentido de unas imágenes históricas a unos lectores que (probablemente) no las han visto.

A pesar de todos los problemas, sigue siendo importante que nos agarremos con uñas y dientes a las posibilidades que tienen los medios audiovisuales para la historia.

* * *

1. «What You Think About When You Think About Writing a Book on History and Film», *Public Culture*, 3 (n.º de 1990), pp. 46-49 © 1990 University of Chicago.

¿Por qué el film histórico tradicional no nos puede satisfacer como trabajo de historia? ¿Por qué esos films deben hacer concesiones? ¿De qué manera las reglas narrativas fílmicas demandan la inclusión de elementos dramáticos inventados que los historiadores consideran ficticios? ¿No surgirá el problema del modelo de esos films: la narración literaria? Lo que implica que los criterios analíticos están tomados de la historia escrita. Lo que significa que son inapropiados para el medio audiovisual.

Los films históricos experimentales o posmodernos pueden crear un espacio para que crezca un nuevo mundo histórico.

* * *

Debemos dejar que el film condense el tiempo histórico (como en *Ceddo* del director Ousmane Sembene). ¿No hacemos lo mismo en la historia escrita? Saltamos por encima de siglos de desarrollo, conflictos, cambios religiosos o sociales con una sola frase o párrafo que resume tanto material que a menudo carece de sentido. Mi ejemplo favorito (de una biografía de Rosa Luxemburgo): «En el siglo XIV, Lituania salió de la oscuridad.»

* * *

Los films históricos africanos le propinan un buen correctivo a nuestra tradición. Acepten que el narrador oral y el cineasta desempeñan una función similar, que los dos transmiten los valores, las normas, las costumbres, los mitos y las historias de un pueblo o una tribu. Claro que el narrador oral no practica la historia como nosotros la concebimos, pero ajusta su narración a su público. Altera el relato según las respuestas. Festeja el pasado. Glorifica a los gobernantes. Refuerza los valores tradicionales.

¿No hacemos los historiadores lo mismo? ¿Puede uno burlarse de una clase dominante si no existe? Pero hay una ideología dominante. La llamamos historia y cómo la definimos es la única diferencia.

¿Podemos dejar que los directores africanos adopten el papel del «hombre del pasado», de narrador oral? ¿Qué quiere decir «podemos dejar», cuando ya lo están haciendo? ¿No es la historia esencialmente una apropiación de la experiencia de otros —incluso de nosotros mismos—, su inclusión en categorías de conocimiento, que no serían aceptadas, por los sujetos de nuestro estudio?

La cuestión se complica en función del interés que tengamos en criticar el discurso que en Occidente llamamos historia. Trasladarse al mundo cinematográfico —y aceptar narraciones fílmicas diferentes— es salirse de ese discurso que todo lo abarca. Es intentar dejar que otras tradiciones tengan espacio para existir. Hay peligros, sí, pero también oportunidades. Claro que debemos permitir que los directores africanos hagan de «hombres del pasado». Mejor aún: ¡mostremos que los historiadores occidentales también somos «hombres del pasado»!

* * *

El film histórico no ha interesado mucho a los realizadores del Tercer Mundo. Cuando los han hecho ha sido para crear una tradición de nueva planta. La historia como proyecto presente y futuro. No es una idea sólo del Tercer Mundo, también es nuestra. Historia de los negros, historia de las mujeres, historia de los homosexuales. Póngale usted el complemento. ¿Podemos esperar que la historia sea similar a la nuestra en sociedades que han sido historizadas por extranjeros? Que han sufrido la historia de esos extranjeros que les enseñaban, como lo hacían en África, que sus ancestros eran los galos (Safi Faye de Senegal lo indica en *Fad'jal*, que se inicia con una escena en la que estudiantes negros repiten frases sobre la grandeza de su rey, Luis XIV).

Pregunta: ¿sería un film etnográfico un film histórico para los miembros de una cultura preliteraria?

Pregunta: ¿tienen una historia los pueblos que en su tradición carecen del concepto de «historia»?

Pregunta: ¿tendrán algún día historia las culturas que ahora carecen de ella? ¿Es la modernidad el momento en que empieza a correr la historia?

* * *

¿Qué es una pregunta histórica? (se requiere saberlo si queremos saber qué es una respuesta histórica). ¿Qué deseamos conocer del pasado? ¿Qué nos pueden decir los films que no supiéramos antes? Conviene plantearse la misma pregunta de Foucault a los historiadores: ¿Qué nos plantea el cine que no hubiéramos reflexionado antes?

Preguntas planteadas por los films históricos:

1. *Frida* (Paul Leduc, México): ¿Qué es una vida? ¿Qué significa?
2. *Walker* (Alex Cox, EE.UU.): ¿Qué ocurre si hablamos del pasado y del presente al mismo tiempo?
3. *Sans Soleil* (Chris Marker, EE.UU./Francia): ¿Qué pasa si pensamos en un siglo en el que la memoria ha sido desplazada por los medios audiovisuales?
4. *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, EE.UU.): ¿Qué significa hablar de la identidad femenina? ¿En una cultura? ¿En varias?
5. *Quilombo* (Carlos Diegues, Brasil): ¿Y si representamos el espíritu del pasado en vez de su apariencia?
6. *Ceddo* (Ousmane Sembene, Senegal): ¿Cómo podemos transgredir las normas de la historia escrita y plasmar la historia oral directamente en la pantalla?
7. *Die Patriotin* (Alexander Kluge, Alemania): ¿Qué significa investigar la historia? ¿Qué significa que queramos que el pasado tenga un sentido?
8. *Far from Poland* (Jill Godmilow, EE.UU.): ¿Qué implica entender los hechos de un lugar que no podemos visitar? (Que también incluye el pasado.)

Ninguno de estos trabajos es historia en el sentido tradicional, sino historia en una nueva acepción. Historia que propone discutir el tema de si es comparable a la escrita. Historia que corre —quizá— en paralelo a la historia escrita. Otra manera de pensar sobre el pasado.

El auténtico tema de este libro no es el film histórico, sino los nuevos tipos de historia que los medios audiovisuales nos pueden ofrecer. Los nuevos enfoques para pensar el pasado.

* * *

Nuestro interés en la historia y en la narrativa histórica descansa en su categoría artística, su investigación y su conceptualización (no se puede separar ninguno de los tres aspectos). Lo que falta en el film histórico tradicional (el que practica el «realismo ilusorio») es la densidad en la investigación y la conceptualización. Pero en un buen film histórico sí que aparece, aunque debemos estar preparados para diferentes formas de investigación y de conceptualización.

No se pueden entender los niveles de complejidad que un film alcanza hasta que mínimamente no se domina el lenguaje que utiliza.

* * *

Gringo Viejo es un film histórico a la manera de Hollywood que debería ser quemado por estúpido (y racista) tanto en su contenido como en su lenguaje. Con prostitutas y pobres campesinos mexicanos hablando un perfecto inglés, aunque con un poco de acento; ingleses y estadounidenses siendo despreciados por no entender la pasión de los latinos y *bailes** día y noche. Todos ellos se lo pasan mejor que nosotros, todos esos morenos (pero no aseados del todo) que además luchan por una causa heroica que reconocemos noble pero que nunca podrán ganar o no se podrían hacer films como éste. La opinión que les merece a los historiadores este tipo de films es la misma que tienen los directores experimentales y los del Tercer Mundo. Todos debemos aprender las posibilidades de un pasado visual diferente y más interesante. Todos debemos aprender cómo pensar visualmente sobre las cuestiones históricas.

¿Es el movimiento de un árbol historia? ¿La forma de un sombrero? ¿O de una gorra? ¿El gesto de un hombre cuando se despierta? Éstas también son preguntas que plantearse. ¿No pueden estos minúsculos retales de información utilizarse en la historia escrita, no tienen un significado más allá de su mera realidad? ¿Y no son esenciales en un film histórico? ¿Y quién somos nosotros para entender su significado?

* * *

Hay una lucha permanente en el mundo del cine entre aquellos que lo quieren usar como un auténtico medio de comunicación (de la verdad, de valores culturales populares o de las elites, de tradiciones, de historia) y aquellos que sólo lo consideran un entretenimiento preenvasado (pese a sus diferencias de detalle). Otra forma de expresarlo: Hollywood (con sus sucursales en Roma, Manila, Bombay, etc.) contra el resto del mundo. Mi trabajo toma partido en esa lucha por los perdedores —o al menos— por la minoría. Debería añadir: una minoría secular, porque parece evidente que el cine nunca será utilizado, fundamentalmente, como un medio de comunicación cultural (popular, elitista o folclórico). Así que...

* En castellano en el original. *(N. del t.)*

¿O la posmodernidad borra todas estas distinciones? El lenguaje crítico posmoderno puede hacerlo creer, pero ¿qué tipo de lenguaje es ése? Un lenguaje abstruso que no sólo aleja al público en general sino también a la mayoría de los miembros de la comunidad universitaria. Un lenguaje que sólo puede entender una elite especializada. Además, el discurso posmoderno se sitúa fuera del campo que describe. Como mis propios (más simples, menos jergales, pero igualmente teóricos) artículos sobre la historia en imágenes. El problema: cómo hablar de un tema desde fuera. La (posible) respuesta: el film.

* * *

Groucho lo expresó así: «no me gustaría pertenecer a un club que admitiera como socio a alguien como yo».

* * *

Ya es bastante duro escribir sobre films, ¡pero escribir en primera persona...!

(«Para empezar, hablaré sobre mi persona, por supuesto.» La primera línea de la autobiografía de mi abuelo.)

* * *

El libro debe tener muchas voces. Sobre los problemas que trata. Sobre la historia. Sobre films. Sobre sí mismo. Es su razón de ser.

¿Es que esperamos que el film sea una ventana abierta al pasado? ¿Para mostrarnos cómo eran las cosas exactamente? ¿Esperamos lo mismo de un libro?

Pero el libro se esconde y esconde el hecho de que ha sido creado por un historiador. Eso es lo que hace que el film practique el «realismo ilusorio».

La historia es un cuento que crea una explicación. Que es una explicación. La historia escrita no nos muestra únicamente el pasado. Nos muestra partes del pasado escogidas por un criterio de por qué esos detalles son importantes.

Por definición, conocemos más que lo que los participantes sabían en aquel momento.

[Ocurre lo mismo con las percepciones de mi abuelo sobre su vida. No leemos su historia tal como la vivió, sino los fragmentos de la misma que pudo recordar en el Hospital Judío de la Esperanza setenta años después de los hechos. No existe la historia de su vida, sólo la de aquellos episodios. Ninguna historia que no incluya la habitación del hospital, sus golpes, sus ataques al corazón y la persona que transcribió sus palabras...

Para empezar, hablaré sobre mi persona, por supuesto. Y sobre todos los demás también.]

* * *

El personaje de William Walker existe en la pantalla porque el director Alex Cox (una forma de referirme a todos los que trabajaron en el proyecto) quiere que exista.

Pregunta: ¿cómo se oponen a nuestro sentido de la historia los anacronismos de *Walker*? Respuesta: no lo hacen. Los anacronismos nos recuerdan que el pasado sólo se puede crear teniendo en cuenta el presente.

Pero debemos pasar a la ofensiva. La invasión de Nicaragua en 1854 debe ser explicada con referencia a Vietnam, mecheros Zippo, Mercedes-Benz, helicópteros, sandinistas y «contras». Hacerlo de otra manera significa alejarnos de nuestro conocimiento del pasado. Es falsificar el pasado. Es afirmar que se puede hacer historia excluyendo nuestro conocimiento actual, futuro, sobre ese pasado.

* * *

El desafío se plantea así: los medios audiovisuales —o algunos realizadores— nos proponen nuevas maneras de pensar el pasado. Estos caminos son desconcertantes porque escapan a los límites impuestos por la palabra y usan elementos —visuales, emocionales y del subconsciente— a los que no sabemos cómo dar cabida en nuestro conocimiento. Hay algo en la imagen en movimiento, y en lo que significa, que se escapa a las palabras. Las imágenes tienen más significados que las palabras. Las imágenes tienen otros significados. Esto implica —además de admitir un problema de este libro, que cualquier explicación de un film sólo es un pálido fantasma de su visión— que todo el aparato de teoría, crítica e historia cinematográfica tampoco es otra cosa que el pálido reflejo de la experiencia y el significado de un film, y eso, curiosamente, es lo importante.

¿Así que es importante que este artículo sea poco más que un mero fantasma? Quizá. Su razón de ser es que no tiene un objetivo, sino que lo señala. Su objetivo no es aprehender esa imagen esquiva sino apuntarla e ir más allá. Hacer que se vean las posibles historias escondidas detrás de la pantalla. Indicar nuevos tipos de pasados. Sugerir que un film nos puede forzar a vivir en un mundo menos agradable. Un mundo en el que no podemos controlar o aprehender nuestro pasado con palabras. En el que no podemos dominar todos sus significados porque los mismos —tan bien codificados en las imágenes como en las palabras— eluden las palabras. (La historia escrita también se preocupa de los significados «incontrolados», pero creemos que podremos dominarlos porque las palabras parece que sirven por lo menos para eso.) Con la aparición del film ya no podemos volver a empaquetar y colocar en el archivo de la disciplina nuestra idea del conocimiento. Si somos honestos, ya nunca más podremos negar la naturaleza arbitraria de nuestra disciplina y de los significados que decimos que debe tener.

(Para empezar, hablaré sobre mi persona, por supuesto.)

Así pues, la historia en imágenes parece que implica una pérdida de control; pérdida de su sentido; pérdida de... Pero lo importante son los frutos de ello. Las nuevas formas de plantear y debatir temas. La incorporación del misterio, la belleza y el gesto del hombre en nuestra noción del pasado. Porque el pasado no sólo significa sino que también sonaba, parecía y se movía. Un atardecer puede que no sea parte de la historia, pero los atardeceres tienen un valor para la gente: han dulcificado corazones, generado esperanzas, calmado temores. Esto también es parte de la historia.

(Para empezar, hablaré sobre mi persona, por supuesto.)

* * *

Vivimos en el seno de un discurso de respuestas históricas para las que desesperadamente necesitamos nuevas preguntas.

* * *

Paradojas:

1. Los films históricos populares, es decir, aquellos que podrían brindar la conciencia histórica de una cultura posliteraria, son histó-

ricamente frívolos y visualmente aburridos. Adolecen de la misma enfermedad que algunas corrientes de la «vieja» historia. Sufren de anemia intelectual y estética.

2. Los films históricos «vanguardistas» no le interesan a la mayoría; luego no podrán resolver las crisis de comunicación cultural; luego no podrán ser un útil para condensar toda la cultura posliteraria.

3. Para alguien (yo) interesado en las posibilidades de la historia en imágenes, es imposible no desear ver films interesantes, trabajos intelectual y artísticamente más complejos.

4. La solución a este problema: no hay.

* * *

Los historiadores se pasan la vida contestando preguntas que nadie ha planteado.

* * *

Debemos reconocer que los films abordan proyectos, formulan preguntas y respuestas que la historia escrita nunca había enunciado. Lo que implica que el film nos dará nuevas informaciones. Que adoptará diferentes fórmulas de análisis. Que, en última instancia, creará un mundo histórico diferente.

El trabajo de entender el lenguaje fílmico y la estructura del mundo de los films históricos debe ser parte del problema y del interés por la historia en imágenes. Lo que significa que los datos no pueden estar disociados de la manera de presentarlos si uno quiere realmente participar en la historia visual.

Este aserto también es aplicable a la historia escrita.

* * *

Los mejores films históricos:

1. Mostrarán no sólo lo ocurrido sino qué significado tiene para nosotros.

2. Interrogarán al pasado respecto del presente. Recordarán que los historiadores trabajan para los vivos y no para los muertos.

3. Crearán un mundo histórico lo suficientemente complejo para que rebose de significados. Por lo tanto, sus significados serán siempre múltiples y no podrán expresarse fácilmente con palabras.

Los films históricos pueden:

1. Criticar una tradición de representar el pasado: *Walker*.
2. Crear un espectáculo que ofrecerá una interpretación de cómo el pasado adquiere un significado: *Quilombo*.
3. Asimilar una tradición de historia oral en una narración coherente que explique temas que se han desarrollado durante largos períodos: *Ceddo*.
4. Reflexionar sobre los posibles significados de hechos o eras históricas, como por ejemplo las disparidades culturales y el sentido del tiempo en nuestros días: *Sans Soleil*.
5. Repensar y representar las características y las ambigüedades de una tradición, mostrando su permanencia y sus rupturas por obra de una revolución y/o emigración: *Surname Viet Given Name Nam*.
6. Preguntarse sobre la naturaleza de la búsqueda histórica: *Die Patriotin*.
7. Analizar e interrogar las imágenes de realidades históricas que creemos conocer perfectamente: *Hitler, a Film from Germany*.

* * *

Las fotos y los documentales históricos limitan nuestro intento de «sentir» y «ver» el pasado porque una sensación de nostalgia, por tanto una modificación de su sentido, acompaña a todas las imágenes fotográficas. Esa nostalgia nos advierte que nunca podremos «vivir» el mismo pasado que la gente de la época. Para decirlo con franqueza, ellos no sabían que sus ropas y sus coches hacían gracia, ellos iban a la moda. No podían percibir la ausencia de rascacielos y ordenadores. Tampoco vivían en un mundo en blanco y negro. La conclusión: nuevas imágenes, en color, son más apropiadas para mostrar el pasado. Así se nos enseña que el tiempo pretérito también fue en color y que el pasado —ya que sabemos que nuestro presente es en color— no ha sido siempre pasado, que también fue un presente.

* * *

Los films aportan emociones al pasado. Incluso los documentales nos emocionan con sus imágenes de los explotados y los oprimidos. Pero no es cierto que los films únicamente nos pueden aportar emociones y los libros verdades intelectuales. La narrativa también se debe a la emoción. La emoción reprimida tiñe los juicios de valor y los puntos de vista que informan toda narrativa: la elección y la creación de los problemas a estudiar; el armazón de la narración; el lenguaje utiliza-

do, especialmente por aquellos que saben usarlo bien y quieren transmitir emociones. No es necesario que los films emocionen tanto. Ejemplos contrarios en el cine africano, europeo y latinoamericano muestran cómo mediante una técnica y una interpretación determinadas se puede conseguir un distanciamiento emocional. Ejemplos donde no aparece el gancho emocional que asociamos a los films norteamericanos.

El gancho por excelencia es el melodrama. La sustitución de hondas realidades personales y sociales por ciertas formas agotadas de emoción. Una manera de cegarnos al análisis y la comprensión social, política, económica y humana. Pero el melodrama ha dominado los films históricos de Hollywood y es la fuente de todas las críticas contra ellos. «Sólo hechos, mamá. Los sentimientos me hacen sonrojar.»

* * *

Que puede hacer un film histórico: *Walker*.

1. Criticar una tradición de representar e interpretar. Mostrar cómo se hace esa crítica en los textos históricos.
2. Sugerir episodios de mayor alcance y posteriores cronológicamente por medio de un estudio biográfico que sobrepasa la vida tratada.
3. Formular la siguiente pregunta: ¿cuánta información necesitamos para plantear un razonamiento histórico? ¿Qué tipo de información? ¿Debe ser literal? ¿Puede ser simbólica y metafórica? Una pregunta mucho más profunda: ¿Hasta qué extremo es simbólica y metafórica toda la información histórica?

* * *

Los films históricos son algo más que vehículos de información y útiles para elaborar razonamientos. Son nuevas vías para «ver» el pasado. Nuevos caminos para enfrentarnos a los materiales del pasado, para interrogar al pasado desde y para el presente. Sus implicaciones son difíciles de establecer.

El cine ha sido utilizado de forma muy simple para explicar el pasado. Por eso padece todos los problemas de un pasado narrado de forma simple. Lo que ha significado reducción de las hipotéticas opciones en favor de una única historia lineal.

* * *

En *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* un policía moderno arresta a Lancelot por pasear con atavíos medievales y llevar una espada. Ese policía tiene claro lo que es la historia en imágenes.

* * *

No hay duda de que los realizadores —incluso los mejores y más serios— no han definido la historia como los historiadores. ¿Cómo explicarlo de forma simple? A los directores no les preocupa tanto la verdad empírica. Utilizan más espontáneamente el pasado para sus propósitos. O por lo menos lo admiten más sinceramente que los historiadores académicos.

Diciendo esto tampoco he avanzado mucho. Porque los films han tratado la historia de muchas maneras. Hollywood a menudo la utiliza para narrar una pasión o para reforzar el *statu quo*. Directores del Tercer Mundo y de otros países han usado abiertamente la historia en favor del cambio social. La pregunta: ¿cuál de las dos preferimos?

Incluso si han modificado o ignorado información de una forma que ningún historiador de la palabra pudiera aceptar, los directores pueden (o podrían) usar esa información para hacer las mismas afirmaciones. Algunos films —*Ceddo* y *Quilombo* son buenos ejemplos— representan auténticas escuelas o tradiciones de interpretación histórica.

Incluso cuando estos films no informan con precisión, muestran una forma de mirar la historia que supera sus lagunas. Son modelos de posibles historias en fotogramas. Modelos que los historiadores interesados en el pasado (en oposición a una tradición) y los realizadores interesados en la historia (y no en el beneficio) pueden/deben/tendrían que considerar en sus futuros trabajos.

* * *

Sans Soleil se inicia con una imagen de tres niños en un camino de Islandia, una imagen que el narrador nos dice que para el director representa la «felicidad». Ha estado años esperando para incluirla en una película. Una imagen que es, al tiempo, el tema (y el sueño) de este siglo y de todos los films. El sueño de este siglo es inmediatamente interrumpido por la siguiente secuencia: fundido en negro y

vemos un cazabombardero que está siendo elevado a la cubierta de un portaaviones. La pesadilla de este siglo.

* * *

Un conocimiento del proceso de creación de un trabajo histórico debe formar parte del mensaje de toda obra. No se puede entender cabalmente un trabajo si no se conocen sus supuestos y métodos. Esto aparece más claro en la historia en imágenes. La lectura *por* el libro nos ayuda a la lectura del libro. (Esto conlleva, por supuesto, que el significado no está sólo en la información que nos proporciona sino en el camino seguido y en la/s forma/s utilizada/s. Ambas, a su vez, son reflejo de los supuestos y valores que han generado ese trabajo.)

¡Qué desgastado parece el viejo vocabulario histórico! ¡Qué innecesariamente denso el nuevo lenguaje de la crítica fílmica! ¿Qué significa en realidad para un historiador hablar de los «amplios temas sociales» (el lenguaje antiguo)? Pero el lenguaje crítico al uso también tiene problemas semejantes porque no significa únicamente, sino que quiere significarlo todo, nombrarlo todo, y anula la posibilidad de un significado por su megalomanía retórica. Como si todo el aparato lingüístico que hay detrás de cada frase ahogara el significado que puede comunicarse. En breve: el pacto de los montes.

* * *

Los críticos que desprecian la posibilidad de que se pueda hacer historia en imágenes han rechazado la posibilidad de tomar en serio los films vanguardistas. Son parte de esa conspiración silenciosa entre críticos e industria cinematográfica para no buscar un significado más allá de los films que produce Hollywood. El paralelismo en la historia escrita sería tomarse en serio las historias populares. Estos críticos caen en la trampa de aceptar un uso tradicional del medio como el medio mismo, sin intentar descubrir sus posibilidades. Lo que implica que rechazan la posibilidad de cambio en la historia y el cine (por cierto, no hay duda de que los realizadores de los países del Este no estarían de acuerdo con ellos).

* * *

Una historia rigurosa en imágenes sólo ha podido aparecer recientemente por varios motivos: El final del sistema de estudios de Hollywood. El Hollywood de hoy. El desafío a la hegemonía política y cultural de Occidente. La disolución del imperio. El alza del Tercer

Mundo. Minorías en el imperio. Mujeres. La necesidad de algunos países de expresarse por ellos mismos. Las ayudas gubernamentales. Cine independiente. Equipos más ligeros y baratos. Nueva (posmoderna) estética. La nueva historia.

Hemos cambiado radicalmente la naturaleza de la historia, pero no la naturaleza de la conciencia y la forma de expresión. ¿Qué ocurre cuando, por ejemplo, la visión del pasado de las mujeres se expresa en formas cinematográficas o narrativas creadas por el hombre blanco occidental? Ahora es la oportunidad para las nuevas formas de ver la historia. Más radicales porque rompen con la forma y no sólo con el contenido. Y aunque también se podría hacer en papel, parece más fácil con los recursos del nuevo medio. Además, la nueva historia fílmica ya ha sido apuntada, creada en Alemania, Latinoamérica, África e, incluso, en Estados Unidos. Nuestro trabajo es descubrir cómo se expresa y qué significa, y así podremos aprender a criticar. A pensar. A hacer. A ver.

* * *

El film convencional, como la narrativa histórica tradicional, esconde su estructura. Los films modernistas y posmodernistas la muestran. Esto fuerza (o lo intenta) al espectador a considerar los problemas de la forma y los del significado. El resultado cuando se aplica a la histórica fílmica: un esfuerzo intelectual más intenso, más complejo. Como las obras de Kluge, Syberberg, Cox, Marker, Diegues y otros. Como es tan claro que los films están construidos a base de piezas, ver un film es enfrentarse al tema de la conformación de su significado. Uno se atrevería a decir que es la habilidad de la historia escrita para escapar a esta cuestión la que hace que tantos trabajos sean aburridos (una colección de detalles que sólo interesan a los previamente interesados).

Conclusión: debemos interesarnos tanto por la creación de un significado histórico como por los datos que configuran ese sentido.

* * *

Usemos la primera persona. Mi incomodidad ante la teoría de la escritura. Los análisis de los films están dominados por la teoría. Mi necesidad de acercarla a la vida normal, de humanizarla, de personalizar, de conferirle historicidad. Admitir que, como historiador, creo en la realidad del significado, es decir, del mundo. Creer que los hechos empíricos existen pero que si abandonamos la idea anterior, dejamos

de ser historiadores. También creer que hay un número infinito de formas de abordar esos datos y su significado. Si hacemos esto, lo literal y lo simbólico se imbricarán. Esto es así para la historia escrita pero también para los films históricos, que no podemos olvidar que son una recreación.